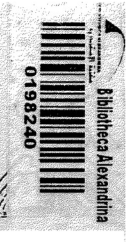


في الخليج العربي

10 - 14 يناير 1988

يضم هذا الجزء دراسات كل من:

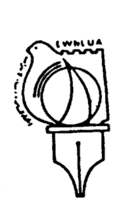
- حاتم الصكر
- الدكتور طه وادي
- الدكتور عناد غزوان



الجزء الرابع

ندوة الأدب

في الخليج العربي



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

الطبعة الأولى

1991

ندوة الأدب

في الخليج العربي

الجزء الرابع

10 - 14 يناير 1988

الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب
اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
المجمع الثقافي أبوظبي

التصميم الداخلي: محمد فهمي
تصميم الغلاف: إبراهيم الهاشمي

يضم هذا الجزء دراسات كل من:

- حاتم الصكر
- الدكتور طه وادي
- الدكتور عناد غزوان

رتبت الدراسات حسب الحروف الأبجدية.

مقدمة

هذا هو الجزء الرابع من أبحاث ندوة الأدب في الخليج العربي التي عقدها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات من 10 - 14 يناير 1988 في أبوظبي، وبهذا الجزء نختتم هذه السلسلة من الأبحاث القيمة التي تشكل بلا شك مادة دراسية، تستكمل بها مرحلة هامة في واقع أدبنا العربي. ونوثق بها أيضاً ما طرح في هذه الندوة الهامة التي تشكل مع الندوات التخصصية الأخرى طريقاً للكشف عن مكنونات أدبنا، والعلاقات الجدلية في الإبداع المعاصر.

إن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات حينما يخطط لمثل هذه الندوات التخصصية إنما ينطلق من الحاجة الفعلية للممارسة العلمية في البحث والتقصي، ووضع المؤشرات السليمة لكل ما يمكن اكتشافه في أدبنا العربي.

إننا نأمل أن نكون قد خدمنا القارئ والباحث والدارس في تقديم هذه السلسلة من الأبحاث الأدبية تعينه في دراسته أو بحثه وتكمل مكتبتنا العربية، وتسد حاجة أساسية في مجالات الأدب المتعددة.

وإذا ما قدمنا للقارئ مثل هذه الأبحاث، فإن أبحاثاً ودراسات أخرى تمثل مراحل أخرى وأنشطة مماثلة في طريقها إلى الاصدار ضمن خطتنا في النشر.

اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

السندباد البحري والسندباد الشعري

شظايا الاسطورة في جسد القصيدة

حاتم الصكر

«وقلت لروحي : يا سندباد يا بحري انت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر وان تتب تكذب في التوبة فقاس كل ما تلقاه فانك تستحق جميع ما يحصل لك». ـ الحكاية السابعة ـ

ـ القسم الاول ـ

● **مدخل : اطار وهدف**

تريد هذه الدراسة، وهي تعبر الى الشعر من خلال مقترب الاسطورة، ان تعثر على ميزة خاصة بموضوعها أولا. وبالقصائد التي ستتخذها مجال تطبيق لموضوعها ثانيا. يتعين على ذلك، ان نبحث في (اسطورتنا) الخاصة، التي تنعكس في القصائد موضوع التطبيق.

ولم أجد انسب من رمز (السندباد البحري) لمثل هذه الندوة، وهذه الدراسة.

من ناحية جغرافية كان السندباد يبحر من البصرة دوما باتجاه الخليج العربي والمحيط الهندي.

ومن ناحية تاريخية يمثل السندباد واحدا من رموز موروثنا الادبي الشعبي

الذي يشهد على حضارة مهمة تفاعلت فيها العقليات والاتجاهات.

ومن ناحية أدبية اجد في السندباد تجسيدا لبطل نموذجي تحركه روح المغامرة والكشف والتعرف متسلحا بما استطاع من علم البحار والجغرافيا وما لديه من قوة روحية لمقاومة الاخطار وأمل في الوصول الى هدفه..

لقد غدا السندباد، وهو يتأرجح بين الاستقرار ببغداد والامتثال لنداء النفس الامارة بالسفر، رمزا للقلق المبدع، القلق الذي يحرك البطل خارج دائرة ذاته، ولا يدعه مستسلما أو محبطا.

ونستطيع ادراك قلق السندباد ان نحن نظرنا الى الحكايات السبع التي ضمتها ألف ليله وليلة حسب المقترح الذي يقدمه ليفي شتراوس حول الاسطورة والقائل بأنه يجب علينا ان نفهم الاسطورة ككل متكامل وان نكتشف ان المعنى الاساسي للاسطورة (جوهرها) لا ينتقل من خلال سلسلة من الاحداث ولكن من خلال حزمة من الوقائع التي قد تظهر في لحظات مختلفة من القصة، فعلينا اذا ان نقرأ الاسطورة كما نقرأ مقطوعة للاوركسترا، ليس من خلال قراءة مقطع وراء الاخر ولكن من خلال معاملة الاسطورة كما لو كانت عملا اوركستراليا فقط وانه يجب أن نفهمه كعمل كلي[1].

وهكذا جرى التعامل مع رمز السندباد اسطوريا ومع حكاياته السبع التي تروي سفراته وقد انتظمها سياق موحد بتلبية نداء النفس المتشوقة للسفر وينتهي بالأوبة الى الدار بعد ملاقاة الاهوال والمخاطر.. ثم تبدأ دورة جديدة مشابهة وهكذا..

لقد كان المحرك الاول للسندباد هو المغامرة، ولا غرابة ان نجد المتن الحكائي لرحلاته يشي بهذا المحرك إذ تتصدر كل حكاية عبارة متكررة مؤداها أن نفس السندباد اشتاقت الى السفر او كما يقول في الحكاية الرابعة «فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر الى بلاد الناس وقد اشتقت الى مصاحبة الاجناس والبيع والمكاسب..».

إذا فالدافع واضح في رحلات السندباد : المغامرة والفضول والطمع وهي تتدرج حسب أهميتها من خلال الوقائع ويوكدها قوله في الحكاية السابعة

« اشتاقت نفسي الى الفرجة في البلاد وركوب البحر وعشرة التجار وسماع الاخبار..» اضافة الى الطمع الذي تؤكده الحكاية نفسها فيقول فيها « وهذا الذي أقاسيه من طمعي».

لذا نجد الاخطار التي يجابهها تهدد حياته وأمواله معا، كما ان انفراج الازمة والنجاة تتم دوما بعودة الاموال المفقودة والحصول على الجواهر والمعادن الثمينة والرجوع الى بغداد محملا بالاموال والاشياء الثمينة.

. . .

يمكن ادراك القلق السندبادي من خلال متابعة حالته النفسية في رحلاته فهو يبدأ آمنا مستقرا ببغداد ثم تحدثه نفسه بالسفر ويجابه الاخطار ثم ينجو ليستقر ببغداد وتحدثه نفسه من بعد بالسفر..

اي ان دورة حياته تتم بالشكل المتكرر الآتي :

استقرار ـ شوق للسفر ـ اخطار ـ نجاة ـ استقرار.

وكثيرا ما يصاحب تلك الاحوال مظاهر محددة. فالاستقرار ببغداد يصاحبه غنى وكرم، والشوق الى السفر تصاحبه رغبة لركوب البحر ومعاشرة الناس، والاخطار يصاحبها ندم كبير على مفارقة الوطن والامن، والنجاة تصاحبها مشاعر الانتصار والبطولة والخلاص..

ولكن لماذا يتغلب شوقه الى المغامرة على خوفه مما يجري له في البحر وما يعرض لحياته من أخطار ؟.

قد يكون السندباد سريع السأم من المدينة وحياتها.. وقد يكون محبا لملاقاة الخطر في مغامرة وجودية يختبر فيها مصداقية الموت والحياة ـ ان فيه بعض بطولة سيزيف الذي يحمل صخرته كلما تدحرجت ويصعد بها الى قمة الجبل ـ ولكن المتغير في حالة السندباد انه يجهل ما سيلاقي بينما يعلم سيزيف أن حمله للصخرة سينتهي بتدحرجها الى الاسفل..

يعتقد بعض الباحثين في قلق السندباد[2] « ان مأساة السندباد لتنحصر في شقائه المستمر بلغز الحياة المعقد.. لذا لم تكن اسفاره بدورها لترضيه كما لم

يرو غلته استقراره.. فالحياة أمامه ما تبرح غامضة مهما استمر في التعرف عليها».

واذا اخذنا الرأي السابق تفسيرا وحيدا لقلق السندباد، فاننا نكون قد اختصرنا معاناته وحذفنا الجانب العبثي منها.

ينتبه دارسو الليالي العربية الى ما في شخصية السندباد من مزايا مدينية هي مزيج من البغدادية والبصرية «حيث الميل الى التجارة من جانب والى المقالب والاسمار من جانب آخر..»[3] وهذه ميزة تشير الى السمة المدينية الغالبة للعصر العباسي الذي كتبت فيه الليالي ودارت فيه رحلات السندباد السبع.

وأيا ما تكن مكونات القلق السندبادي فإن حضوره الاسطوري ظل قويا بل أن الاساطير ـ كالطقوس ـ حسب شتراوس ليست نتاجا لملكة خرافية بل أن قيمتها الرئيسية هي في حفاظها حتى عصرنا هذا وعبر اشكال مترسبة على انماط من التفكير والمعاينة كانت ولم تزل صالحة لنوع معين من الاكتشافات التي سمحت بها الطبيعة[4].

ولعل القلق الشعري المعاصر في مدن محاصرة بالعادي والمتكرر، تضغط على مشاعر المبدع وترهقه، قد وجد في السندباد المغامر القلق عونا على التعبير عن أزمته بل طور رمزه الاسطوري ليصنع منه قناعًا وبطلا اسطوريا يغامر في رحلات متكررة معاصرة..

ان الشعر ـ انسانا متأملا ـ وجد «في الكنوز الاسطورية القديمة ضالته من الافكار المتكاملة التي قد يتعب في صياغتها لولا هذه التشكيلات الرمزية الرائعة التي خلفها له الفكر الانساني القديم»[5].

وبواسطة تعميق مجرى القلق السندبادي واكتشاف كلية الحكاية الاسطورية في رحلاته، استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من السندباد البحري سندبادا شعريا يحمل قسط عصره من المعاناة والقلق.

واذا كان استسلام السندباد اخيرا قد تمثل بالاقلاع عن اسفاره تماماً فإن نظيره الجديد الذي استمع الى حكاياته كان يحمل اسمه ايضا وصفته قبل

الشروع بالمغامرات (السندباد الفقير أو الحمال).

لقد كان السندباد البحري يقص على السندباد البري أو السندباد الحمال قصة غناه وما لاقاه من أهوال ومصاعب قبل الاستقرار.

أفكان يريد عبر حكاياته ان يزرع سندبادا بحريا جديدا في أرض اسطورته ؟. اذا كان سندباد لم يفلح في مهمته او ان شهرزاد لم ترو قصة السندباد البري فإننا وجدنا نسخة ثالثة للسندباد في عصرنا هي نسخة السندباد الشعري الذي سنتابع في هذا البحث جزئيات صورته وقد استهوت شعراء عصرنا..

وتكون اسطورة السندباد قد تشظت الان عبر السندباد البري والسندباد الشعري بهذه الصورة :

السندباد البحري ← السندباد البري ← السندباد الشعري

ومهمة هذا البحث في قسمه الاخير تلمس مزايا البحري الاسطوري في الشعري المعاصر.

ـ شظايا الاسطورة في جسد القصيدة ـ

يخرج أبطال الاساطير دوما من جغرافيتهم. انهم لا ينتمون الى المكان الا لكي يغادروه ويظل جزءا من حنينهم الى الحياة التي يمثلها.

هنا، وعند هذه النقطة بالذات (مفارقة المكان ـ والحنين اليه) يرتبط الاسطوري بالتاريخي، ويختلط كل منهما بالآخر.

ينتبه كلود ليفي شتراوس في دراسته (متى تصبح الاسطورة تاريخا) [6] الى أن المشكلة تكمن في غياب الوثائق المكتوبة والاقتصار على التراث الشفهي الذي يزعم انه يمثل التاريخ.

ان المشكلة ـ حسب شتراوس ـ تتلخص في السؤال : متى تنتهي الاساطير ومتى يبدأ التاريخ ؟.

ولا بد هنا من عودة الى زمن الاسطورة فهي كأحداث مجردة، ذات زمن خاص قابل للتزامن والتتابع.

لكن قوة الاسطورة التي تفوق رهبة التاريخ ـ ربما ـ كامنة في بعدها الزمني الثالث الذي يؤشر الى المستقبل.

ولعل هذا البعد المقترح هو الحد الفاصل بين التاريخ والاسطورة.

وهو ـ اضافة الى ذلك ـ تمهيد لالتقاء الاسطوري بالجغرافي باعتبار ان الابطال في الاسطورة خارجون من جغرافيتهم على الدوام.

. . .

يفيدنا المدخل السالف في الوصول الى (البنية الموحدة) للاساطير فالخروج من البيت او الوطن هو أحد ابنية التشاكل في الاصطلاح المقترح من شتراوس [7]. في حين يقيم (التاريخي) مجده على ارض صلدة ويؤسس زمنه في الذاكرة عبر رسوخ جغرافي متميز، نجد (الاسطوري) يخرج عن ارضه ليلاقي قدره راضيا بالمواجهة مكونا نفسه من خلالها.

في ملحمة (جلجامش) و(الاوديسة) و (حكايات السندباد البحري) يمكن العثور على البطل الاسطوري (الخارج) من جغرافيته الى المطلق والقدري ولكن بالانشداد الى الارض ثانية والعودة اليها.

واذا كان التحليل يتطلب منا وقفة متأنية فإن التشاكل الداخلي (في الاسطورة ذاتها) يدعم القول بالبنية الموحدة للاساطير.

ان خروج انكيدو من البرية وتدجينه بالشهوة والغواية، يقابله خروج جلجامش من اوروك ذات الاسوار وبحثه عن جواب للغز الموت واستنجاده باوتونبشتم لحل هذا اللغز.

كما ان رحلة عوليس في (الاوديسة) طلبا للمنزل والزوجة والوطن بعد انتهاء حروب طروادة، تقابلها وتشاكلها رحلة ابنه (تليماك) طلبا لابيه بعد عجزه عن رد خطّاب امه ومنتهكي حرمة بيت أبيه.

وفي النموذج الاسطوري الثالث (رحلات السندباد السبع) [8] تشاكل بداية حياة السندباد البحري حياة السندباد البري الذي يسترجع عبر فقره وغربته بدايات السندباد البحري.

وينقلنا التشاكل الداخلي (في كل اسطورة بشكل منفصل) الى البحث عن تشاكل عام يجمعها ويشير الى البنية الموحدة لها. فالابطال الثلاثة في النماذج الثلاثة يخرجون من المكان وينشغلون في العودة اليه حنينا وملاقاة للاهوال.

كما انهم يتناثرون عبر ابطال مقابلين يستكملون قسماتهم او يكملون افعالهم، لكنهم يواجهون مصائرهم منفردين دوما.

تصبح لدينا الان ميزتان للاسطوري لا تتوفران في التاريخي، فالاخير ينجز دوره (داخل) جغرافيته واستنادا الى مزايا ذاتية فيه، اما الاخر فهو مكمل لذلك الدور دون خصوصية محددة.

وهذا حد آخر بين الاسطورة والتاريخ.

اما البحث عن مزايا تشاكلية بين الاسطورة والدين احتكاما الى الطقوس والشعائر فهو يحيل الى مرحلة السحر التي عدها جيمس فريزر تمهيدا لمرحلة الدين في حياة الانسان. فالمرء يجاهد من خلال الاسطورة كي يقدم تعزيما يطرد به مخاوفه وينتصر على خوفه اولا.

وهذا وحده يضع الاسطورة والسحر في تقارب مفهوم، ويمنع الذهاب الى تفسير الاسطورة بارهاص ديني لدى الانسان او تمهيد للبحث عن الخالق.

ان الاسطورة ــ بمعيار التقاليد ــ قد تتعارض مع الحقائق في بعض التقاليد الدينية وهذا ما نصت عليه الموسوعة البريطانية (9) في باب الاسطورة وعلم الاساطير لكنها تلامس السحر في اعتماد الخرافة ونسبة غير معقولة واغفال السبب وغياب المؤثر مع بقاء الاثر.

وعند هذه النقطة يصبح الغرائبي او العجيب بعض ما تشترك فيه الاسطورة والسحر كما يصبح ذلك الغرائبي جزءا من بنية الاساطير الموحدة.

. . .

ان البحث عن (غرائبي) متشاكل في الاسطورة لا يكلف صاحبه كثيرا.

ففي ملحمة جلجامش تبدأ الغرائبية بالقوة المبالغ في وصفها والمسندة الى

انكيدو وجلجامش ثم تصل ذروتها في نزول البطلين الى العالم السفلي تحت الماء.

وفي الاوديسة تسير الغرائبية في خطين متوازيين: خارجي يحيط بمركب عوليس في طريقه الى بيته. وداخلي يتمثل بقدرة عوليس الخارقة على النجاة دوما ـ ولوحده ـ من الاهوال التي يلاقيها والتي يعجز عنها البشر.

اما السندباد في الحكايات السبع فهو الاخر لا يعدم القوة او الحيلة او الريح المواتية والاقدار المناسبة. وهي تندرج في نوعين من العوامل ايضا: خارجي وداخلي، لكنها مسخرة كلها لانجاز الغرائبي الذي لا يفارقه منذ الرحلة الاولى.

وسوف يرينا الجدول الملحق بالدراسة ان ثمة مركزا للغرائبي ينجذب اليه السندباد البحري بمركبه فينهزم ثم ينتصر باحدى الوسائل المذكورة انفا. ويمكننا التمثيل الآن ببعض المواقف:

السمكة الكبيرة التي يحسبها السندباد ورفاقه جزيرة يرسون عليها ثم تتحرك لتفرقهم في الحكاية الاولى.. وبيضة الرخ الهائلة وجبل الماس ووادي الافاعي في الحكاية الثانية.

جبل القرود ولقاء العملاق الاسود والثعبان الضخم في الحكاية الثالثة. أكلة لحوم البشر والزوجة التي يتقرر دفن السندباد معها بعد موتها في الحكاية الرابعة.

بيضة الرخ المكسورة والشيخ الاخرس في الجزيرة النائية يحاول خنق السندباد بقدميه ثم الوحدة في مدينة القرود ـ الحكاية الخامسة.

المطر والريح والحوت والافعى والطيران بجناحين في الحكاية السابعة.

ان الاخطار السالفة تثبت التشاكل الداخلي للاسطورة فالسندباد القادم اصلا من دورة ثابتة (اقامة ـ سفر) يواجه اخطارا متشابهة لينجو منها بطرق ووسائل متشابهة.

تلك الوسائل تتلخص في الاقدار والمصادفات (العثور على مركب فجأة او الالتقاء بآدميين) او بالحيل والذكاء واعمال العقل (النجاة بخشبة يشدها عرضيا

على بطنه كي لا يبتلعه الثعبان او اعطاء المسكر للشيخ الاخرس تمهيدا لقتله) او بالشجاعة التي تدفعه اليها غريزة حب الحياة (الهروب من القبر او صنع الفلك او المتاجرة) او بالخيال الذي يتخذ صورة التحليق بأرجل طير (النسر أو الرخ).

ان ما يربط السندباد بالحياة في الحكايات السبع هو سبب واه دوما لا يعدو قطعة خشب او لوحاً انكسر من السفينة بعد «اصطدامها»..

لكن ما يغطي هذا السبب قوة غرائبية هو مواجهة السندباد للخطر وحيداً منعزلا غريبا. وهذا يتكرر في اغلب الحكايات حيث يموت رفاق السندباد ويبقى وحيدا في جزيرة منعزلة..

الماء في حكايات السندباد هو السياق الذي يتخلل تلك الحكايات تتابعيا، والنجاة بطرق مختلفة هي عنصر التزامن الذي يمكن ان نقرأ الحكايات اسطوريا على اساسه.

والماء هو السياق المؤدي الى تشاكل الاساطير وتكوين بنيتها الموحدة وهذا ما تؤكده العودة الى نماذجنا الثلاثة المنتخبة (جلجامش / الاوديسة / حكايات السندباد البحري).

ولعل السياق المائي في جلجامش لا يبدو لاول وهلة بينما تظهر البرية والغابة والمدينة امكنة لاحداث الاسطورة. لكن ما يقرر نسق الاسطورة الاخير هو بحث جلجامش عن جواب للغز الموت وعن عشب الخلود الذي تبتلعه الافعى.

وهذا كله يدور تحت الماء حيث نزل جلجامش لمعرفة السر من اوتونبشتم وهو يرقد في الاعماق.

اما الاوديسة والحكايات.. فالماء هو اطارها الذي لا تقرأ بدونه وهو القدر الذي يحمل السفينة ليسلمها الى مشيئة الرياح كي توجهها.

في عودة ثانية الى التشاكل الداخلي يمكننا ان نفتح قوسا آخر حول حكايات السندباد البحري لنجد أنها تروى ثانية بلسان شهرزاد الى مستمع ثان هو شهريار. وهكذا تصل الحكايات الى قارضها عبر راويين (شهرزاد ـ السندباد)

ومستمعين (شهريار ـ السندباد البري).

وما يضمره السندباد البري من طمع بثروة السندباد البحري هو الذي يدفع الاخير ليروي للاول ما جرى له في رحلاته.

وبالمقابل فان ما يضمره شهريار كل ليلة لشهرزاد من رغبة بقتلها هو الذي يدفعها لتروي له حكاياتها كل ليلة..

واذا كان السندباد ينتظر نهاية كل رحلة ليستقر زمنا ثم يحن الى السفر و (ركوب البحر) فان شهرزاد اذ يفصلها عن حكاياتها الصباح تعود كل ليلة لتستأنف الحكاية الجديدة.

وعند هذه النقطة يلتقي الراويان ويصبحان واحدا لان شهرزاد تنتظر عبر لياليها مصير العذارى اللواتي فتك بهن شهريار من قبل. فهي تبحر على الارض مصارعة عواصف الحقد والغيرة وأمواج الثأر والانتقام التي ضج بها صدر الملك المطعون بخيانة زوجته.

وفي كل رحلة يجد السندباد البحري نفسه وحيدا، معزولا في جزيرة غامضة مواجهة خطر رهيب فيتحسر على رفاقه الذين ماتوا ويتمنى لو لقي مصيرهم بدل انتظار المجهول بقلق.

يقول السندباد في الرحلة السادسة «فمات جميع اصحابي ورفقائي واحدا بعد واحد وكل من مات منهم ندفنه، وبقيت في تلك الجزيرة وحدي وبقي معي زاد قليل بعد أن كان كثيرا فبكيت على نفسي وقلت : يا ليتني مت قبل رفقائي وكانوا غسلوني ودفنوني».

تتذبذب امنية السندباد هذه ـ الموت قبل رفقائه الموتى ـ بين الطمع بالراحة واليأس من النجاة، وبين الشماتة الخفية التي يحس بها الحي لانه موجود يبصر مصارع الآخرين فيدرك انه حي من خلال موتهم وخلو المكان منهم.

وذلك عينه كان شعور شهرزاد وهي تقتفي اثر العذارى اللواتي عمّد شهريار موتهن بدم البكارة في ليلة واحدة.

فهي تشتهي ان تقطع قلق الانتظار المخيف بالموت. وتأمل ان تنتصر على شهريار وضحاياه من خلال الاستمرار بالكلام حتى تروض شهوة الانتقام في نفسه كما يروض السندباد البحري كل رحلة.

ولنلاحظ ـ بعودة سريعة الى التشاكل الخارجي ـ ان اينياس يقول « وبعد ان بكينا من فقدنا من رفاق، وامضينا وقتا طويلا في الرثاء لمصيرهم، رسونا على تلك الشواطئ ـ » .

وذلك ما فعله جلجامش اذ بكى راثيا صديقه انكيدو متسائلا بصراحة عما سيحل به هو نفسه بعد ذلك.

فالأسطوري هنا خائف لانه مقتلع يواجه مصيره وحيدا غير مدعوم بقوة خارجية كما هو حال التاريخي..

وليس أدل على وحدته من ضياع خطاه الى بيته وجنوح مركبه وعزلته في جزر مخيفة..

● انظر المخطط التالي :

مخطط لرحلات السندباد السبع
ـ الزمن التتابعي ـ

1 - السفر دوماً من بغداد إلى البصرة ثم من البصرة بمركب.

2 - ينفق السندباد كل ما لديه من أموال قبل أن يشتاق إلى سفرة جديدة.

الرحلة الأولى

1 - سمكة كبيرة كالجزيرة.

2 - النجاة من الغرق بقطعة خشب.

3 - الرسو في جزيرة نائية.

4 - يرى فرساً عظيمة

5 - يأنس الناس.

6 - يشعر بالغربة وينتظر مركباً يحمله إلى بغداد.

7 - يعثر على مركبه مصادفة.

8 - يعود إلى البصرة ثم إلى بغداد ليعيش سعيداً.

9 - يشتاق إلى السفر.

الرحلة الثالثة

1 - الريح تلقي ببراكين المركب إلى جبل القرود

2 - اللقاء بالعملاق الأسود

3 - ينجو مع رجلين فيأكلهما ثعبان ضخم.

4 -ينجو بمفرده بعد أن ربط جسمه عرضياً بخشبة لا يسعها فم الثعبان

5 - يتاجر في مركب.

6 - يكتشف انه مركبه.

7 -يغتني بالتجارة ويعود إلى البصرة ومنها إلى بغداد.

8 - يشتاق إلى السفر.

الرحلة الثانية

1 - وحيداً في جزيرة

2 - بيضة الرخ

3 - يشد قدميه برجلي الرخ.

4 - يلقيه الرخ في جبل الماس حيث وادي الأفاعي

5 - يشد نفسه بذبيحة.

6 - يطير النسر بالذبيحة والسندباد

7 - يلتقي على الأرض بآدميين.

8 - يلهو ويتاجر.

9 - يعود إلى البصرة بسلام ثم بغداد ليعيش سعيداً.

10 - يشتاق إلى السفر

الرحلة الرابعة

1 - يغرق المركب بسبب الريح القوية.

2 - ينجو وحيداً بلوح خشبي.

3 - يأسره أكلو لحوم البشر العراة.

4 - يرفض طعامهم الذي يفقد الإنسان عقله ويسمنه

5 - ينجو ويلجأ إلى بلاد قريبة.

6 - يتزوج امرأة منهم.

7 - يقرر العودة إلى وطنه.

8 - تموت المرأة قبل عودته فيكتشف انه يجب دفنه معها.

9 - يهرب من القبر.

10 - يلوح بثيابه لمركب عابر إلى البصرة ومنها إلى بغداد.

11 - يشتاق إلى السفر.

الرحلة الخامسة

1 - يكسر الملاحون بيضة الرخ.

2 - غرق المركب بسبب انتقام الرخ.

3 - ينجو بلوح من ألواح المركب.

4 - جزيرة نائية.

5 - شيخ أخرس ـ شيخ البحر يحمله السندباد على رقبته.

6 - يحاول الشيخ قتله خنقاً برجليه.

7 - يحتال السندباد لقتله بإغرائه.

8 - يلتقي بمركب.

9 - وحيداً مرة أخرى.

10 - يعمل في جمع جوز الهند ثم ينجو.

11 - يعود إلى البصرة ومنها إلى بغداد.

12 - يشتاق إلى السفر.

الرحلة السادسة

1 - تصطدم السفينة بجبل ويغرق الجميع.

2 - ينجو السندباد وحيداً.

3 - يصل إلى جزيرة العنبر.

4 - يصنع فلكاً.

5 - ينقذه بعض المزارعين.

6 - يعود بمركب إلى البصرة ومنها إلى بغداد حاملاً هدية للرشيد من ملك الهند.

7 - يقابل الرشيد.

8 - تشتاق نفسه إلى السفر.

الرحلة السابعة

1 - يصل إلى الصين.

2 - تداهمه الرياح والأمطار.

3 - اقليم الملوك.

4 - الحوت.

5 - النجاة منه بلوح.

6 - يصنع فلكاً.

7 - يطير بجناحين مع إخوان الشياطين.

8 - يقتل الحية وينقذ رجلاً.

9 - يصل إلى البصرة ثم إلى بغداد.

10 - يستقر نهائياً.

11 - يلتقي السندباد البري.

12 - يروي له الحكايات.

تدخل حكايات السندباد في تشاكل مرجعي يتعدى البنية الموحدة الى الانبثاق ذاته، مع كتاب مؤلف عام 404 هـ هو (عجايب الهند ــ بره وبحره وجزايره) تأليف بزرك بن شهريار الناخداه الرام هرمزي[١٥].

والنسق الاسطوري واضح في اعتماد الغرائبية ضمن كتاب جغرافي ــ بشرى ومن الحكايات التي يعتمدها الكتاب وتقع في التشاكل مع حكايات السندباد :

1 ــ حديث المؤلف عن طير ضخم يتعلق برجليه بحار مركب مكسور فيحملهم واحداً واحداً إلى بلاد الهند ــ ص 12 - 13 -

2 ــ حديثه عن سمكة يزيد طولها على مائتي ذراع يدخل الفارس من فكها ويخرج من الجانب الاخر ص 14.

3 ــ سلحفاة يحسبها الملاحون جزيرة فيوقدون النار فتتحرك الجزيرة وتغوص بهم « واذا بها سلحفاة قائمة على وجه الماء ولما احست بالنار ولدغها هربت .. » ص (37).

4 ــ سمك له وجوه الآدميين وأعضاء كأعضائهم ويعلل البحارة ذلك بان الصيادين المتغربين (المتغربين ؟) الفقراء المتطرفين في اطراف السواحل المهجورة والجزائر والشعاب والجبال.. اذا وجدوا ذلك السمك.. اجتمعوا به فيتوالد بينهم نسلا شبيها لبني آدم يعيش في الماء والهواء ص 39.

5 ــ افعى تأكل قرية بمواشيها واهلها مما دعاهم الى تركها.. ص 47.

6 ــ وادي الحيات .. ص 49.

7 ــ اكلة لحوم البشر الذين يتعاملون برؤوس الناس بعد ذبحهم ص 126 ــ ص 187.

8 ــ قردة تهاجم البشر وتعترض طريقهم وتفتك بهم ص 67.

9 ــ جبال المغناطيس في نهر بالصين تجذب حديد المراكب اليها ص 93 ــ ص 169.

10 ــ وادي الماس حيث يرمي الناس قطع اللحم ليحملها النسر فيتبعونه بعد

طيرانه لاخذ ما علق باللحم من الماس ص 128 ـ ص 129..

11 ـ وادي النار في بلاد الزنج ص 151.

12 ـ سوق الجن في موضع بقشمير ص 169.

13 ـ حجر يجذب الذهب وحجر يطفىء النار وحجر يجذب الرصاص ص 169.

14 ـ طير السمندل بجزر الواقواق، يدخل النار فلا يحترق.. ص 172.

15 ـ حية تبتلع تمساحا كبيرا.. طولها 40 ذراعا.. ص 174.

16 ـ حيوان قدر الضب، للذكر منه ذكران وللانثى فرجان.. ص 173.

17 ـ فرخ طائر يأكل فيلا أو يطير به ليأكله بعيداً.. ص 178.

18 ـ عملاق متوحش يرعى الغنم ويأكل البشر.. يتم التغلب عليه بعد سكره ص 180.

19 ـ النجاة بشد النفس بالطير (او التعلق بساقه) ص 185

20 ـ تهيئة الانسان للاكل لدى آكلي لحوم البشر.. بدهنه ووضعه في الشمس ص 187

21 ـ جزر الواقواق التي يسكنها بضعة رجال .. ص 191

22 ـ نملة ضخمة حملها امير عمان هدية من ارض النمل الى المقتدر وهي في قفص حديدي مشدودة بسلسلة. ص 65.

ونستطيع مقابلتها بحوادث مشابهة في حكايات السندباد في الف ليلة وليلة وحسب ترقيمنا الانف كالاتي:

1 ـ يربط السندباد نفسه برجلي الرخ ليطير به ثم ليلقيه في الارض ـ الليلة 544

2 ـ يروي جماعة من الهنود أخباراً عن سمكة طولها مائتا ذراع ـ ل 541. وأخرى لها صفة البقرة ـ ل 550.

3 ـ سمكة كبيرة رسبت في البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الاشجار فلما اوقدت عليها النار تحركت ونزلت في البحر ففاضت بالسفينة ـ ل 538

4 ـ في بلاد السند سمك له وجوه الآدميين ـ ل 546 وسمك له وجه مثل وجه البوم ـ ل 541.

5 ـ حية ضخمة في فمها رجل ـ ل 565 ـ ل 548

6 ـ وادي الحيات : كل افعى مثل النخلة لو جاءها فيل لابتلعته ـ ل 544

7 ـ جماعة عراة يأكلون لحم الانسان مشويا او بدون شي ل 551

8 ـ جبل القرود ـ وهي كالجراد تهاجم المراكب ـ ل 546 . مدينة القرود ينام الناس في الزوارق ليلا خوفا من مهاجمة القرود ـ ل 558.

9 ـ تتكسر السفينة عند جبل فيه جزيرة كبيرة عندها مراكب مكسرة واشياء خلفها البحارة الذين غرقوا بعد اصطدام سفنهم بهذا الجبل ـ ل 560

10 ـ جبال الماس والتقاط الماس برمي الذبائح من الاعلى ليلتصق بها الحجر ثم يطير بها النسر ويسقطها خارج الجبل ـ ل 544 ـ ل 545.

11 ـ

12 ـ رجال لهم اجنحة يطيرون بها آخر كل شهر وهم اخوان الشياطين ـ ل 565

13 ـ

14 ـ طير يفقس في صدف البحر ويعيش عمره كله في الماء ـ ل 550.

15 ـ حية تسد بيتها بحجر ضخم وتبتلع رجلا بعد آخر ـ ل 565 ل 548

16 ـ حيات اقليم الملوك عظام الخلقة ـ والحوت يبتلع مركبا ـ ل 563

17 ـ طير الرخ يزق اولاده بالافيال ـ ل 544 وحش الكزكزان يحمل الفيل على قرنه ويأكل الجمل ـ ل 545.

18 ــ العملاق الاسود آكل البشر ــ ل 547. شيخ البحر او الشيطان ــ ل557

19 ــ يشد السندباد نفسه بارجل الطيور ليغادر المكان ــ ل 544 ــ ل545

20 ــ دهن المتوحشون اجساد البحارة بالنارجيل ووضعوهم في الشمس بعد ان سقوهم شرابا يجعلهم كالبله فيأكلون دون وعي ــ ل 551

21 ــ جزر كثيرة يجدها السندباد خالية من البشر ــ ل 557 ــ ل 559 ــ ل 560 ــ ل ــ564

22 ــ دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ في رأسها.. وفيه صورة انسان ــ ل 546.

ان ما يحمله نص الحكايات السبع ــ أو رحلات السندباد ــ هو اعادة انتاج لكثير من معلومات (عجايب الهند..) بكونها (حقائق) جغرافية طبيعية او بشرية وكونها حقائق ليس الا وصفا نسبيا اي يعدها مسلمات آمن بها العقل الذي انتج النص الاول.. واستمر مهيمنا عند اعداد الثاني. اذ لا يخفى ان كثيرا مما يقدمه كتاب (عجايب الهند) على انه حقائق يرويها المسافرون والبحارة المتمرسون لا يعدو ان يكون اوهاما وكذلك الامر بالنسبة للوصف الجغرافي والحيوانات المائية والطبائع والخوارق وغيرها مما نجده في الحكايات كما ان النسق الحكائي في عجايب الهند مشابه كثيرا لنسق الحكاية السندبادية لا سيما في العناصر الاساسية للحكاية: مغامرة البحر، ضعف السفينة في الموج والريح، الانكسار او الغرق، النجاة باعجوبة خارقة، رؤية المدهش والغريب والخيالي، واخيراً العودة او الامان..

كما ان الحوار يتم بمفردات شعبية واضحة يغلب عليها قاموس المهنة وهي المفردات التي يستخدمها البحارة.

لكن رحلات السندباد بما انها حكايات مروية ــ بلسان شهرزاد ــ ولها مستمع وبطل محدد ومستمع اخر يقص عليه السندباد قصته، نجدها تأخذ شكلا موحدا ونسقا حكائيا واضحا مكتملا.

بينما تبقى (عجايب الهند) ملاحظات جغرافية وخلاصة رحلات بحرية[11]،

ممزوجة بخيال خرافي لا يميل الى التدقيق او التثبت من الاحداث.

ما بين الحكايات اذا وبين العجايب اكثر من صلة.. يجعلنا نعد الحكايات مصدرا مرشحا للتأثير في عقلية القارىء المتمثل والمتأمل..

وليس الشاعر استثناء في قوانين القراءة.

انه يحمل في لاوعيه التقاطات كثيرة يتركها لتنبثق في اوان انتاج التجربة لتتفاعل مع سواها في عملية النظم الشعري المعقدة والشائكة.

وستحاول الدراسة في الجزء التالي ان تتابع انماطا من صور السندباد الشعري وهذا يتطلب معالجة فنية اولا لانه يقنف بالدراسة مباشرة الى باب الرمز الاسطوري وتجلياته ومظاهره، الا ان المتابعة التاريخية تسمح باشتقاق نتائج ذات بعد اجتماعي يبصرنا بسبب الميل الى النموذج السندبادي في شعرنا المعاصر.

القسم الثاني
النموذج السندبادي في الشعر الحديث

يلبي النموذج السندبادي للشاعر المعاصر غنى اسطوريا وعمقا انسانيا لا تحمله النماذج الاخرى التي كان اغلبها بطوليا او منسحقا تحت ظروف الحياة.

وبين هذين النموذجين، يقف الشاعر الحديث محتارا..

فالنموذج البطولي لم يكن ينطبق على ظروف الحياة العربية في الاربعينات حيث التمزق والتخلف وتكريس الاحتلال والتبعية.. والتمهيد لاكبر المؤامرات على الامة: تقسيم فلسطين.

والنموذج المنسحق هو الاخر لم يكن معبرا عن ضمير اللحظة التي يشهدها الشاعر العربي، فالانسحاق يعني التسليم بخواء الحاضر والمستقبل معا.

ولهذا كان النموذج الذي يمثله السندباد مغريا لأنه يمثل الوعي الرافض ارتباطا بالمرفوض لا استعلاء عليه.

لقد كان السندباد يغادر مدينته مستجيبا لاغراء السفر الذي هو حلم فوق الواقع..

ولم يجد من الاخطار ما يجعله يندم ويحن لامن الواقع وسلامه، لكنه سرعان ما يضجر ويحن الى السفر..

هذه الدورة اللامتناهية تمثل خلاصة القلق السندبادي الذي كان قناعا مناسبا لقلق الشاعر العربي وهو يسكن مدينته العربية محبا وقانعا ثم يبحر في

الحلم الى مدن اخرى.. لكنه يحس مرارة المنفى فيعود..

ولقد كانت الهجرة حلما وحقيقة في آن واحد.

فبعض الشعراء جرب المنفى حقيقة.. وبعضهم الاخر اكتفى بالرفض وخلق (يوتوبيا) بديلة..

الا ان المنفى في الحالين كان قاسيا.

وراح الشاعر من منفاه يحن الى مدينته، التي سرعان ما يشكو منها بعد عودته اليها.

والمدينة هنا ليست مكانا فحسب.

انها المكان المحكوم بقوة عليا ونواميس معينة وعلاقات محددة.

وهي اذ تضغط على ضمير الشاعر فانما تنوب عن تلك القوى كلها، وتستمد قسوتها وعنفها منها.

بل هي تتسع لتعني البلاد كلها. واذ يواجه الشاعر العسف لا يجد إلا ركوب المغامرة والبحث عن كنز في بحار بعيدة، سرعان ما يعود منها خائبا كالسندباد.

(1)

هذا التشبث بالسندباد يمنح الشاعر حرية الاستعانة به دون تقيد بمضمون حكاياته التي كان بعض الشعراء غير مطلعين عليها كما يبدو، او انهم لم يتوقفوا عندها مليا.. بل انساقوا وراء فكرة الغرب نفسه عن ألف ليلة وليلة او الموروث الشعبي وما تخيل من رؤى حول الليالي..

لذا كان السندباد باحثا عن كنز او ثروة او لغز ولم يحصل عليه بل عاد خائبا..

وهذه الفكرة توافق القول باستعارة السندباد نموذجا للفشل والخيبة والاستسلام..

فالرحلات السبع لم تمنحه امانا ولا ثروة دائمة لذا ظل يكرر المحاولة ولعل

في هذا المقترب تصرفا جيدا في الرمز الاسطوري، لكنه يقحم عليه ما ليس فيه اصلا عن جهل بالحكايات.

فقراءة الحكايات السبع ـ كما وضحت في القسم الاول ـ لا تشير الى الثروة حافزا للسفر إلا في المقام الاخير.

وعلى العكس فقد كان السندباد يعود بمال وفير كل مرة ويوزعه على المحتاجين ويقيم المآدب ويعمل بالتجارة والبيع حتى تأمره نفسه بالسفر ثانية.

والملاحظ ان السفر كحافز نفسي أو اختياري من اختيارات الوعي الرافض لم يرد الا في القصائد الاخيرة للشعراء المعاصرين.

اما اتصالهم الأول بالسندباد فلم يكن الا بكونه رمزا للبحث عن مدينة بديلة وحلم جميل وكنز دفين..

وربما نسبت الى السندباد افعال اخرى لم يقم بها كخطف الاميرات الجميلات.. وهذا ما توضحه قصيدة مهمة للشاعر العراقي رشيد ياسين تعكس صورة السندباد في اوروبا من خلال فتاة قابلها الشاعر في مرقص اوروبي كما يقول في تقديم القصيدة ذات العنوان الموحي، حفيد السندباد [12]، وسوف استعين بمصاحبات النص للوقوف على صورة السندباد فيه..

فهناك اولا العنوان : حفيد السندباد
وعبارة التقديم النثري : حوار في مرقص اوروبي
وتاريخ القصيدة : 1968
ومكان كتابتها : صوفيا.

ان هذه العناصر مجتمعة تساعد في فهم النص رغم انها استعانات ما بعد نصية، اي جرى حصرها بعد الانتهاء من (كتابة) النص، لكن القراءة كفعل تال لكتابة النص والفراغ منه، تستعين بتلك الاجراءات لتصحيح مسلرها او تقوية صلاتها بالنص.

انها جزء من (سياق) او اطار تقتضيه عملية توصيل الشعر.

فالمكان والزمان يضيئان الحقبة والمدينة، ما بعد نكسة حزيران وشعور

العربي بالهزيمة وما وصل الى الاخرين من اسبابها.. وما تصوروه.

والمدينة : هي مكان اوروبي محكوم بقوة الموروث الفكري عن العرب ورموزهم واساطيرهم..

ثم نجد المكان الخاص (مرقص اوروبي) ذا دلالة مهمة ايضا. ففي المرقص يدور الحوار بين الشاعر وفتاة حالمة.. في المرقص.. وليس في مكان آخر ينبغي على الشاعر ان (يحاور) من اجل حق أمته في ان تقول كلمتها .. وتسمي مدبري هزيمتها..

أما العنوان فهو يحيل الى الميراث.. والى الصلة بالآباء. فالحفيد يريد ان يحاور باسم ماض كان عبئا عليه هو نفسه. ويحاور باسم حاضر مهزوم دون ارادة منه.. فالحفيد ـ عنوانا للقصيدة ـ يشير الى تلقي ما ظل من السندباد : رمزا وماضيا ومغامرة..

في القصيدة عدة صور للسندباد الاولى صورته كما تحفظها الفتاة كما (سمعت) عن الشرق.

والثانية : صورته كما هي في ذاكرة الشاعر

والثالثة : صورته كما هي في الواقع ـ وبسبب منه ـ

الصورة الاولى : الفتاة

«عشقت بلادك منذ الطفولة
فهل هي حقا بلاد جميلة
كما وصفتها لنا شهرزاد ؟
وكنت إذا حان وقت الرقاد
أحل الضفيرة
وأتركها تتناثر فوق الوساد
وأحلم أني أميرة
سيأتي ويخطفها السندباد...».

الصورة الثانية : الشاعر

«من اقاصي الليل يدنو السندباد
شبحا يجلله السواد
(أرأيت ما فعلوا
لقد قتلوا الجميلة شهرزاد
وسفائني لم يتركوا منها على
وجه المياه سوى الرماد)»

الصورة الثالثة : الواقع

«من نحن ؟
ماذا ظل فينا من طموح السندباد ؟
ماذا تبقى من عوالم شهرزاد ؟
.. تحطمت اشرعة السندباد..»

ان الفتاة تحلم بسندباد يخطفها بسفينته ليعود بها الى الشرق الساحر.

اما الشاعر فيستحضر صورة السندباد وسفينته كما تروي شهرزاد في الحكايات وقد نهبها القراصنة او المتوحشون او عصفت بها الريح..

لكن الواقع كان قاسيا..

فالفتاة إذ تعرفت الى حفيد السندباد لم تجد الا ملامح متجهمة ذكرتها بهملت..

والشاعر اذ استرجع في الذاكرة ما ظل من السندباد، لم يجد الا الخواء والحطام..

والذي يزيد الامر سوءاً ان الشاعر لا يملك الا الاسف فهو ليس اميرا كهملت وليس خصمه الملك..

ان خصمه هو دمه.. وميراث اهله.

انه الموت الذي يعبد.. والضعف الذي استشرى.

انه الثورات التي لم تصنع شيئا ولم تمنع الهزيمة.. حتى كأنها تحاول المستحيل «من يستطيع بكفه العزلاء ـ تفتيت الصخور؟» لم يبق اذن من السندباد إلا اسمه.. بعد ان سلب القتلة مجده.. وحفيده لا يملك قصرا او جزيرة وليس له سوى قلبه..

ان النموذج السابق يرينا نموذجا للسندباد يحمله الشاعر العربي وزر الهزائم والنكسات ويصنع من خلاله نموذجا خائبا لكنه خائب في حلمه وطموحه رغم التصاقه بالارض وحبه للناس.

(2)

ويمثل السندباد انخذالا قدريا. فسفينته التي رأينا الريح تعبث بها وتغرقها كل مرة.. توحي للشعراء المعاصرين بخيبة قدرية سببها اختيار السندباد للوحدة والابحار الجريء في كل مرحلة..

يقول الشاعر عبدالوهاب البياتي في مقطع صغير بعنوان (الجرح) :

«كلما عدت من المنفى
التقت عيناك بالجرح القديم»

فالمنفى يقابل الجرح القديم، والهجرة من احدهما تعني الذهاب الى الاخر كما ان العودة الى واحد منهما تعني الانتقال الى ما يقابله عناء وألماً..

وبهذا يختزل البياتي قلق السندباد وجوديا.

فإذا كان نص رشيد ياسين قدم لنا السندباد لهزيمة مجده سياسيا فإن سندباد البياتي مهزوم قدريا ووجوديا، رغم انهما معا يستفيدان من المتن الحكائي الذي نصت عليه الف ليلة وليلة.

لكن قلق السندباد الوجودي ـ المنفي لدى البياتي اكثر قربا من جوهر الاسطورة ونسقها العام اذا ما احتكمنا الى استخراج مدلول من التشاكل الداخلي لحكايات السندباد..

فهذا الجدل المستمر بين الاقامة المطمئنة ببغداد ثم الشوق الى السفر تقابلهما في قصيدة البياتي : حالة المنفى ـ والجرح القديم..

1 ـ كلما عدت من المنفى ـ التقت عيناك بالجرح القديم
2 ـ انه الجرح القديم ـ ابدا تحمله في ليل اوروبا البهيم

ففي (1) هناك عودة من المنفى الى الجرح القديم..

وفي (2) الجرح القديم محمولا في ليل المنفى..

وهذه ميزة التقابل بين ألم المنفى.. وألم الاقامة..

وهي ميزة سندبادية كما رأينا فهو ان تاب عن السفر بسبب الالام التي قاساها، عاد ثانية واشتاق اليه..

بل ان البياتي في القصيدة نفسها يسمي هذا الجرح. جرح السندباد[13].

انه الجرح الذي حطم قلب السندباد

وهو يرى نزاع السندباد مع الظلام والامواج والخوف صراعا قدريا في المقام الاول، يستحضره حتى دون فكر السندباد :

غدا نلتقي
بعد غد
فقد طال ليل الرحيل
وطال النوى
ومات رفاقي وظل الشراع
يجوب البحار[14]

وفي (قصيدتان الى ولدي علي)[15]، يبدو السندباد المهزوم قدريا مرة اخرى:

البحر مات وغيبت امواجه السوداء قلع السندباد
ولم يعد ابناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح : عاد

انه يصطنع للسندباد ابناء ينتظرون عودته خلافا لما في الحكايات حيث لم يتحدث السندباد عن اولاد قط. وربما كان هذا مزجا من الشاعر بين الخيبة والوعد بالعودة او انه مزج بين السندباد وعوليس الذي كان ابنه وابوه وزوجته ينتظرون عودته..

ان (الكنز) في هذه القصيدة مخبأ في آخر البستان.. لكنه خاو تطمره الاوراق والرماد والظلمات..

الكنز في المجرى دفين
في آخر البستان خبأه هناك السندباد
لكنه خاو، وها الرماد
والثلج والظلمات والأوراق تطمره
وتطفر بالضباب الكائنات

كما يمزج البياتي في قصيدة اخرى (شيء من الف ليلة) [16] بين سفر السندباد والعثور على ارم ذات العماد التي عدها قارة جديدة يكتشفها السندباد بمركبه ولكن النهاية الخائبة للسندباد تمتد الى الشاعر نفسه الذي يرى انه كان يحلم فيسقط اخر القصيدة من سريره على الارض ميتا.. ويدرك شهرزاد الصباح

. . .

«غريبا في وطني وفي المنفى».. يقول البياتي في (سفر الفقر والثورة).

وعند هذه النقطة يلتقي بالسندباد الذي ظل ينتظره رغم خيبته وظل ينتظر عودته «يحمل في مركبه للامم المغلوبة البشارة».

(3)

والسندباد الشعري لا يقف عند الرحلات السبع.

انه يتعداها ليغامر في رحلة ثامنة.

وفي هذا النموذج تتحدد نظرتان دافعهما الشعور بأن استسلام السندباد وركونه الى الاستقرار لا يعبران عن طموحه الحقيقي.

انه فشل السندباد يكمن في عدم معاودته الابحار والمغامرة

لذا اقترح الشعراء رحلة ثامنة تخيلوها بمنظورين هما :

1 ــ اكتشاف السندباد خواء (الخارج) ويعود ليبحر ثامنة في ذاته.

2 ـ هروب السندباد من فشله وعجزه يدفعه الى معاودة الرحلة مرة ثامنة دون جدوى.

والاكتشاف في النظرة الاولى يعطي السندباد سمات نبي جديد يحمل البشارة. ولعل خليل حاوي كان اول المنبهين شعريا الى الحاجة الرمزية لرحلة سندبادية ثامنة [17]. بعد ان نبه الى وجوه السندباد الثلاثة.

فالسندباد يحمل داره معه هذه المرة ويكتشف انه لم يقل ما أراد قوله رغم حكاياته السبع التي يعرفها الشاعر تماما بدليل انه يروي منها قصة دفنه حيا وهربه من الشق الذي صنعه الوحش في المغارة ـ الليلة الرابعة ـ وكذلك احتياله على الشيخ البحري الشيطان ونجاته منه ولكن ذلك كله لا يساوي عبارة اراد ان يقولها في رحلته الجديدة التي قام بها صوب ذاته فلم يستطع لان النيران تأكلها آخر القصيدة.

ويعود الشاعر العراقي كمال الحديثي في قصيدة تحمل عنوانا مشابها [18] ليجعل السندباد يقوم بهذه الرحلة المؤجلة مؤكدا فيها:

هذه الرحلة لي وحدي
فيا ريح ويا شمس ويا بحر
أعينيني

ان السنباد يصاب بالسأم لان خزاناته اتخمت.. وما ذاك مبتغاه.. ولكنه يحلم ولا ينفذ حلمه فالريح تعبث بمركبه والجبل المسحور يجر شراعه والحوت متربص بحطام المركب..

يعود السندباد مرة اخرى ليقسم انه لن يعود الى السفر لو نجا هذه المرة فقد أدرك ان ماله للقاع ولذا سوف يستقر ولن يبحر..

. . .

يقدم الشاعر سامي مهدي صورة نموذجية اخرى لسندباد ما بعد الرحلة السابعة انه يرى السندباد فاشلا مستريحا وخائبا لا يملك الا الحكايات لكنه اذ يفكر في اطلاقه ـ مرتين في قصيدتين ـ لا يسمح له بأكثر من الفشل نفسه.

في (اللغز)[19] يرسم الشاعر صورة لما تحصل من رحلات السندباد:

لم يكن في البحار البعيدة غير البوار
لم يكن ثم غير البحار
بالردى والرماد
وكانت عرائسها غانيات
يقفن على باب حان صغير
ويعرضن للمشتري ليلة في سرير

وتستمر بنية النفي هذه لتسلب الرحلات ما فيها من اثارة فليس سوى القراصنة والساحرات والغزاة .. وليس ثمة كنز ولا لؤلؤة ولا وهم مما يوحي «نزق المبحرين».

وبعد بنية النفي التي تستغرق ستة عشر بيتا (منها ما هو نفي بالسلب اي بأداة النفي وما هو نفي بموجب اي باثبات العكس) نلتقي ببنية السؤال:

اذن كيف بالسندباد
وكيف بما رام من مبتغاه ؟

ويأتي الجواب بعد هذين البيتين مباشرة..

لقد كان لغزا
وظل، كما كان، لغزا
فتاه
وعامت جزيرة احلامه في رؤاه
وصارت هي المستحيل
فمل...

لقد تكونت لدينا ثلاث بنى في القصيدة..

1 ـ النفي ـ بسلب ماضي الرحلات
2 ـ السؤال ـ لبيان حيرة السندباد
3 ـ الاجابة ـ لبيان خيبة السندباد وسأمه

وينبني على هذه المقدمات : نتيجة تقول ان السندباد سيبحث الان عن دار ومستقر لينسى خيبته ثم يمضي لاي حان كي يروي حكاياته للسكارى .. مهانا ذليلا ..

. . .

ويعود سامي مهدي مرة اخرى الى (ما بعد الرحلة السابعة) فيتحدث في قصيدته (موت السندباد) [20] عن قرين يعير السندباد بانه اذ يزهو بحكاياته السبع فانه لن يبقى له من جديد سوى انتظار الموت وحيدا.

هذا القرين مستمد من (السندباد البري) الذي يروي له السندباد البحري حكاياته .

لكن الشاعر حمله فكرة الموت الجسدي بانتهاء المغامرة.

فالسندباد البري هنا هو السندباد الشعري الذي يموت ان كف عن المغامرة بعد حين يجد الناس السندباد قتيلا وقد لبست حورية ثياب الحداد عليه. أيكون قد لاقى مصيره مبحرا في رحلة ثامنة ؟.

أم انه القرين أبحر فمات؟
انه لغز السندباد مرة اخرى.. ومأزق اختياره لما بعد الرحلة السابعة..

. . .

(4)

بعد نماذج السندباد المهزوم حضاريا وقدريا ومصيريا سنقف عند نموذج السندباد انسانا يواجه الموت المحتوم بيد فارغة او جرة خاوية.

وهنا سيكون امامنا مقترح شعري يقدمه الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي لا يمكن قراءة شعره دون البحث عن شظايا الاسطورة السندبادية [21] فأسطورة السندباد الباحث عن كنز مخبوء في جرة أو عن لؤلؤة في محارة تهيمن بشدة على رؤيته للحياة فيصل الى الاقتناع بعد عناء طويل بالخواء والفراغ..

في ملحمة جلجامش يصف الشاعر العراقي القديم ما حل بالارض بعد الطوفان فيقول :

وتحطمت الارض الفسيحة كما تتحطم الجرة

وفي رثاء حسب الشيخ جعفر لبدر شاكر السياب تتحطمَ الجرة بعد انتهاء الرعد:

لا رعد اخضر، لا وفيقة، لا حديقة
قطة عمياء تبحث في ظلام الطين
عن مغزى الطفولة
عن حليب
جرة كسرت
وتندبها عجوز من صبايا العيد..

ان الجرة في شعر حسب متكسرة آنا وخاوية آنا آخر. انها الامل الذي خاب والسراب الذي تبدى للسندباد الشعري كما تبدى لسلفه[22].

فالجرة ليست مخبأ او مكانا فحسب، انها بارقة امل ينطفىء بعد ان يومض وقد تدخل هذه الشظية الاسطورية دون ذكر تفصيلاتها كما فعل الشاعر في قصيدته (الجرة الخاوية) التي لم تدخل أيا من أبيات القصيدة القصيرة رغم انها معنونة باسمها..

كما تظهر احدى شظايا الاسطورة السندبادية في قصيدة الكنز التي تمثل مرحلة الابحار صوب المجهول بحثا عن جوهرة (او معجزة) تخبئها جرة (او بارقة امل).

في (الكنز) تتضح ملامح (الجواب) الذي لملم الشاعر اجزاءه من مصادر متعددة لكن ملامحه ظلت في النهاية سندبادية..

ان الشاعر يمسك بالكنز ثم يفقده في رحلة (خائبة مريرة) لعلها اشارة الى سنوات الغربة التي يستنكرها الشاعر بعد عودته.

وهذا ما تعبر عنه قصيدة (الراقصة والدرويش) فالدرويش المتحير لم يمسك بالماضي ولم يرض بالحاضر.. وهي حيرة اخرى تماثل قلق السندباد:

تحير الدرويش بين عالمين

محترق اللسان واليدين
كجذع نخلة قديم
منجرد عقيم
يشد عينيه الى الوراء
لا شيء غير حفنة من زبد البحار
وما تثير الريح من غبار
والارض والسماء
يشد عينيه الى الامام
لا شيء غير كومة العظام
وجرة مكسورة تغور بالظلام
والارض والسماء

فماضيه ليس سوى زبد وغبار وفراغ.. وحاضره ليس سوى عظام وجرة مكسورة وفراغ..

وهذا هو لب معاناة السندباد ودورة حياته الازلية..

(لقد غرقت مراكبك الصغيرة / وانطوى العكاز حبلا في يديك..)

هكذا يخاطب حسب الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وهو لم يجد قناعا للموت المحتم سوى المراكب الغرقى.. انها مراكب السندباد الذي تصوره الحكايات وقد امسك عكازا وراح يتأمل البحر لعل ثمة سفينة عائدة الى البصرة لتحمله معها..

لكن العكاز لا يعين على الانتظار فهو ليس غير حبل..

. . .

(5)

السندباد صورة الأمل.. انه نموذج رومانسي تكلف به السياب الذي ادرك منذ بواكيره الشعرية غنى شخصية السندباد لكنه ظل يستخدمها عابرا حتى مرحلة التموزيات..

فالسندباد هو الباحث عن المجهول.. انه في ارتحال دائم ولذا فثمة امل في عودته او في عثوره على كنز او ثروة..

كأن سندباد في ارتحال
شراعي الغيوم
ومرفاي المحال (دار جدى)[23]

ذاك هو السندباد كما رآه السياب، فاستعان به املا في العودة او الشفاء او الوصول الى غرض..

وعندي ان لهذا الاستخدام المحدود سببا يصوت الى جانب ثقلفة السياب الاسطورية فهو يذكر بنلوب في اشعاره الاولى (عام 1947) محللا مغزى وعدها لخطابها (قصيدة اهواء).

وهذا التأثر بأسطورة عوليس التي قرأها في (الاوديسة) دون شك يتضح في كثرة احالته اليها وتضمينه اياها وتصرفه فيها..

لقد وجد السياب في عوليس ما لم يجده في السندباد لان ثمة امرأة تنتظره وأبنا وأبا..

اما السندباد فهو مغامر.. بحار.. تبتعد به الخطى لكنه يعود اخيرا الى المنزل.. وحيدا

وتختلط بانصهار عجيب في قصيدة السياب اربعة انماط موازية للسندباد وهي :

1 ـ عودة تموز لبابل
2 ـ عودة المسيح الى الحياة
3 ـ عودة العازر الى الحياة
4 ـ عودة عوليس الى ايثاكا

وتمثل قصيدته (رحل النهار) مزجا واضحا بين السندباد وعوليس لانه كتب القصيدة في بيروت واراد ان يتمثل مشاعر زوجته وهي تنتظر عودته..

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
او علمت بانه اسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

وقد حاول السياب ان يعطي السندباد بعدا سياسيا مستغلا عودته الى بغداد بعد كل رحلة من رحلاته السبع فسمى قصيدته (مدينة السندباد) وراح يرثي بغداد ــ في النصف الثاني من الخمسينات ــ مرددا على لسان السندباد..

.. اهذه مدينتي ؟ ثم يمزج عند الاجابة : عشتار وتموز والمسيح.

فكلهم جرحى متألمون لما حل بمدينة السندباد..

ويجمع شخصيتي عوليس والسندباد في (الوصية) كما تبرز في مرحلة (منزل الاقنان) شخصية السندباد بلوازمها العامة (السفر ــ المخاطرة ــ الأمل بالعودة).

ولكن النموذج الطاغي يظل هو المعنى العام للسندباد مبحرا ومغامرا ويستحيل لدى السياب الى امل بهيج.. بالعودة الى المنزل..

. . .

(6)

قد يصبح السندباد راوية ساخرا.. وهذا ما فعله سعدي يوسف في عمل شعري هو (ابراج في قلعة سكر) [24] اذ كان السندباد يطل من شاشة التلفزيون يسخر من (رحلته السابعة العرجاء).. وينبه المشاهدات الى موعد النوم.. ليتفرغ لاصلاح سفينته وليقدم قصة عما يدور في (قلعة سكر) في العقد الاول من هذا القرن خلال الاحتلال العثماني..

وليس السندباد هنا الا محاولة درامية ذكية لادارة الحدث.. والسندباد في شعر سعدي يوسف رحالة ايضا (يعرف البلاد التي تلون الليل بأضوائها) قصيدة (ابيات بسيطة).. وهو الذي يصلي في حجرة فيلمح (أفعى بلا عينين تلتف على

زهرة) قصيدة (ساحة اسبانية) ـ كما يذكر سعدي اندهاشات سندباد العراق والمرافىء التي يشب الضوء فيها ـ (نجمة سبارتاكوس)..

وهي اشارات لا تدل على اهتمام الشاعر بالرمز السندبادي..

. . .

(7)

(السندباد الثائر) هو آخر النماذج التي سنقف عندها محاولين الاشارة الى ان الشعراء لم يستثمروا الجانب البطولي في شخصية السندباد لصلته القلقة بمدينته اولا ولان رحلاته تشكل دورة غير تامة ثانيا لذا وقفوا مترددين ازاء استلهام شخصيته ثائرا او مكافحا.. لكن شعر الشبان في الخليج العربي (لا سيما البحرين) يؤكد هذا الوجه من وجوه السندباد الشعري.

فالشاعر علي عبدالله خليفة يقول على لسان فتاة تخاطب حبيبها البحار:

روع الحيتان والاعماق يا ابن السندباد.
روع الظلم وأنصاف الرجال
في عناد[25]

وهو يعيد الى الاذهان (حفيد السندباد) بشكل جديد يستثير همته في ركوب البحر والمغامرة.

ويعطي الشاعر قاسم حداد اسما اسطوريا جديدا للسندباد هو (سيزيف) الذي عاقبته الالهة برفع الصخرة كلما تدحرجت .. لكن المعنى الجديد لسيزيف هو الثورة على القدر.. وكذلك يصنع السندباد..

بعيد دربنا يا بحر
لكننا سنقطعه
صدى سيزيف يدعونا
صدى سيزيف يدعونا
سنبحر رغم ما علقت بارجلنا وأيدينا[26].

ويمزج كذلك بين السندباد وعوليس ذاكرا (بنلوب) المنتظرة في قصيدته (قولي لنا يا شهرزاد)[27].

الفارس العبسي في المنفى تغيبه البحار
في القاع ..
في الاصداف
في الدرر الكبار
بنلوب في الشطآن تنتظر الخبر
وتريد اغنية البحر

فالمغامرة البحرية هنا، ثورة على الواقع، ورفض له... وهذا طرح جديد لسندباد الشعر.. ومحاولة استثمار جانب جديد من جوانب شخصيته الغنية..

في الختام ..

اجد ان الوقوف عند اساطير البحر ورموزه يتطلب جهدا عاما يقوم به نقاد وباحثون متعددو الاهتمامات لنقف عند الفرضية التي جاء بها هذا البحث حين نسب الى قلق السندباد بين الاقامة والسفر، جاذبية استهوت شعراء عصرنا فاوجدوا سندبادا شعريا لا يقل طرافة عن سندباد الحكايات السبع.. ولعل تحليل الحكايات ومقارنتها والبحث عن نسقها ومدلولها اجابة للسؤال عن اهمية الحكايات كمادة اسطورية او متن حكائي..

الهوامش :

---

(1) الاسطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس ـ ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد مراجعة: د. عزيز حمزة ـ سلسلة المائة كتاب ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ 1986 ـ ص 67 - 68.

(2) قلق السندباد البحري ـ شاكر حسن آل سعيد ـ مجلة الآداب ـ بيروت ـ العدد 4 ـ نيسان ـ 1958 ـ ص 34.

(3) الوقوع في دائرة السحر ـ ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي ـ 1704 - 1910 - د. محسن جاسم الموسوي ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ط2 1986 ـ ص13.

(4) كلود ليفي شتراوس ـ الفكر البري ـ ترجمة: د. نظير جاهل ـ المؤسسة الجامعية بيروت ـ ط1 1984 ـ ص 37.

(5) الاسطورة ـ د. نبيلة إبراهيم ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ 54 ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد 1979 ـ ص 90.

(6) الاسطورة والمعنى ـ ص 60 والفكر البري ـ ص 261.

(7) مقدمة الاسطورة والمعنى ص 9 - 10. وعصر البنيوية ـ اديث كيرزويل ترجمة: د. جابر عصفور. سلسلة كتب شهرية ـ دار آفاق عربية ـ بغداد 1985، ص 31.

(8) اعتمدت الدراسة على طبعة بولاق لألف ليلة وليلة ـ ط1 مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي ـ تصوير بالاوفست ـ مكتبة المثنى/ بغداد/ المجلد الثاني.

(9) الاسطورة وعلم الاساطير ـ عن الموسوعة البريطانية ـ ترجمة: عبد الناصر محمد نوري عبد القادر ـ سلسلة كتاب الجيب ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد 1986.

(10) كتاب (عجايب الهند ـ بره وبحره وجزايره) بزرك بن شهريار الناخداه الرام هرمزي تحقيق فان دير لايث - 1883 - 1886.

(11) يستبعد رينيه خوام وهو يترجم ألف ليلة وليلة، حكايات السندباد السبع لأنها وعلاء الدين والمصباح السحري ـ نصوص مستقلة كتبت في القرن التاسع والليالي في القرن الثالث عشر لأسباب جغرافية يشرحها في مقابلة أجراها معه عيسى مخلوف: اليوم السابع 1987/4/27. ولعل مقارنة الحكايات بنصوص العجايب ستلقي الضوء على التشابه المرجعي بينهما.

(12) تراجع قصيدة (حفيد السندباد) في ديوان الشاعر رشيد ياسين: الموت في الصحراء ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1986 ـ ص 13 - 29.

(13) القصيدة واحدة من قصيدتين إلى صلاح جاهين ـ يراجع ديوان عبد الوهاب البياتي ـ ج 1 ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1971 ـ ص 684.

(14) نفسه ص 704. والملاحظ أن البياتي يمزج صورة السندباد هنا بعوليس لأنه يقول بعد ذلك مباشرة:

وظلت كلاب الجحيم
تطارد في المسير
وتنبح في العاصفة

وإشارة إلى نهر الجحيم الذي عبره عوليس...

(15) ديوان البياتي ـ ج 2 ـ ص 157.

(16) نفسه ص 386.

(17) قصيدته: السندباد في رحلته الثامنة ـ نشرتها الآداب في العدد (8/7/6) من عام

1958 يوم كان حاوي في كمبردج .. وعلقت المجلة على القصيدة بهامش صغير رأت فيه أن القصيدة «رصيد لما عاناه ــ أي الشاعر ــ عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين اشراقة الانبعاث وتم له اليقين».

(18) سندباد الرحلة الثامنة ــ كمال الحديثي ــ مجلة الآداب ــ بيروت ــ العدد 9 - 1981/10.

(19) الأعمال الشعرية 1965 - 1985 - سامي مهدي ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد 1986 ــ ص 371.

(20) سامي مهدي ــ سعادة عوليس ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد / 987 ــ ص 54.

(21) درست تشظية الاسطورة السندبادية في شعر حسب الشيخ جعفر من خلال عدة مقالات: جريدة الجمهورية/ بغداد 1985/12/12 و1987/5/21 - و1987/4/2 و1987/3/26.

(22) حسب الشيخ جعفر ــ الأعمال الشعرية 1964 - 1975 سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث ــ 185 ــ وزارة الثقافة والاعلام بغداد ــ 1985.

(23) الاحالة إلى ديوان بدر شاكر السياب ــ ج 1 دار العودة ــ بيروت ــ 1971.

(24) سعدي يوسف ــ الأعمال الشعرية 1952 - 1977 مطبعة الأديب بغداد 1978 ــ ص 402.

(25) نقلاً عن علوي الهاشمي (ما قالته النخلة للبحر ــ الشعر المعاصر في البحرين ــ 1925 - 1975) دار الحرية للطباعة ــ بغداد ــ 1981 ــ ص 216.

(26) البشارة ــ قاسم حداد ــ شركة الربيعان للنشر والتوزيع وأسرة الأدباء ــ الكويت ــ ط1 ــ ابريل ــ 1970 ــ ص 30.

(27) نفسه ص 58.

تحولات الأزمنة.. وتعارضات الحداثة
في شعر الخليج المعاصر

الدكتور طه وادي

تـنـاهـب الـلـيـل أحـشـائـي وأرقـنـي
أن الـصـبـاح عـلـى أشـلائـهـا صـلـبـا
عـلـى الـخـلـيـج مـصـابـيـحـي مـهـشـمـة
والقدس من سغب قد أطعمت خطبا

خليفة الوقيان

الخليج العربي ـ تلك المنطقة العزيزة من وطننا العربي الكبير ـ شغلت بأدبه منذ فترة طويلة، وتعرفت على كثير من أدبه وأدبائه، سواء عن طريق العلاقة الإنسانية أو القراءة الخاصة أو الإشراف على بعض الرسائل الجامعية أو تدريس بعض نصوصه. وكان لزاماً عليّ ووفاءً مني أن أكتب عنه كتاباً خاصاً. ولكن المشاغل العامة والخاصة كثيراً ما تحُول بين المرء وما يحب ويتمنى. وأرجو أن تكون هذه الدراسة بداية جادة لذلك المشروع.

والهدف من هذه الدراسة النقدية ـ حول شعر الخليج المعاصر ـ أمران جليلان:

الأول: بيان بعض القضايا الأدبية العامة التي تتصل بشعر الخليج، على أساس أنه جزء لا يتجزأ من مسيرة الشعر العربي المعاصر كله. فنحن العرب جميعاً ـ كما قال أحمد شوقي:

ويجمعنا إذا اختلفتْ بلادٌ بيانٌ غيرُ مختلفٍ ونطقٌ

الآخر: الوقوف عند السمات الخاصة، التي تميّز شعر خليفة الوقيان ـ في ديوانيْه: «المبحرون مع الرياح» (1974) و«تحولات الأزمنة» (1983) ـ باعتباره واحداً من الأصوات الشعرية المتميزة في إطار كوكبة شعراء الخليج.

* * *

1 ـ قضايا الشعر المعاصر في الخليج

1 - 1 في إطار المكان:

حينما نتحدث في إطار الدرس الأدبي ـ بشكل خاص ـ لا ينبغي أن تنسحب بعض المفاهيم السياسية على الأدب. فالخليج الذي نعنيه هنا، ليس هو كل دول مجلس التعاون الخليجي.. وليس داخلاً فيه أيضاً بشكل أو بآخر دولة العراق. وإنما نعني بالخليج هنا، تلك الدول الخمس المتلاحمة والمتشابهة إلى حد كبير في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهي: **الكويت والبحرين وقطر والإمارات العربية وعُمان**. والذي يجعلنا نستثني المملكة السعودية، هو أنها دولة كبيرة تحتاج إلى وقفة خاصة لرصد مسيرة الأدب فيها، وبيان سماته المتميزة. وقدساير هذا التحديد بعض الدارسين مثل ماهر حسن فهمي في «تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج»، وأحمد الجدع في «شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية» وخالد سعود الزيد في «أدباء الكويت في قرنين»، ومحمد جابر الأنصاري في «لمحات من الخليج العربي»، وعبدالله الطائي في «الأدب المعاصر في الخليج العربي».

* * *

1 - 2 في حدود الزمان :

هناك تحديد زمني أميل إليه كثيراً .. وهو أننا يجب أن نعي أن **الازدهارة الكبيرة للشعر – والأدب – في الخليج عمرها ربع قرن تقريباً**، وهذه الفترة، هي فترة الطفرة الاقتصادية والحضارية، التي ظهرت مع تفجر الثورة النفطية من بداية الستينات حتى اليوم. صحيح أن ثمة شعراً كان موجوداً قبل ذلك، لكنه شعر «غير مُشكل»، فقد كان ذا نسيج فني متقارب، وينضوي – في الغالب – تحت إطار مدرسة «الإحياء» التي تقوم فلسفتها الجمالية على بعث التراث وإحياء تقاليد «عمود الشعر العربي»، كما تمثلها القدماء: إبداعاً ونقداً. ومعنى هذا أن معظم شعراء ما قبل النفط أصوات متنوعة الموهبة في إطار مدرسة الإحياء على اختلاف في الدرجة، ولا نكاد نستثني منهم سوى بعض شعراء الإمارات (صقر بن سلطان القاسمي) والكويت (مثل فهد العسكر وعبدالله سنان ومحمود شوقي الأيوبي) والبحرين (ابراهيم العريض). وبالنسبة للعريض فإنه يعدّ من أسبق شعراء الخليج سعياً نحو التجديد – بحكم ثقافته العربية والشرقية والانجليزية الواسعة – سواء من حيث كتابة الشعر من وجهة نظر رومانسية، أو ترجمة الشعر الأجنبي شعراً (رباعيات الخيام)، أو كتابة بعض المحاولات في مجال المسرح الشعري.

وإذا كان شعراء ما قبل النفط إشكالياتهم النقدية واضحة ومحسومة، فإن الخلافات والتداخلات والتعارضات كلها ترد في شعراء ما بعد النفط.. وهؤلاء جميعاً يتحركون زمنياً في دائرة زمنية محدودة.. هي دائرة ربع القرن الأخير فقط (1962 - 1987).

* * *

1 - 3 قضية المصطلح :

قضية القضايا في نقدنا العربي اليوم هي قضية (المصطلح النقدي)... لأننا نستخدم المصطلحات – أحياناً – مفرغة من دلالاتها العلمية المحددة. وأصبح النقد يتسم بذاتية مفرطة وجموح غير مبرر، فأصبح لكل ناقد – كما يرى الناقد الرومانسي ميخائيل نعيمة – «غرباله» أو موازينه الخاصة التي «ليست مسجلة

لا في السماء، ولا على الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها، قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه»[1].

ماذا نعني بالمعاصرة إذن حين نصف شعر الخليج بها؟

المعاصرة مصطلح ذو دلالتين: إحداهما زمنية أو تاريخية، والأخرى أدبية نقدية:

أ ـ المعاصرة زمنيا:

المعاصرة زمنياً.. أو تاريخياً، لا تتجاوز ثلث قرن من الزمان، فالتاريخ المعاصر لأي قطر من الأقطار لا يتجاوز تلك الفترة، التي تستوعب حركة (جيل) من الأجيال. وعمر الجيل في المتوسط هو ثلاثون سنة تقريباً.. وعليه يتحدد معنى المعاصرة زمنياً.

ب ـ المعاصرة أدبيا:

المعاصرة باعتبارها مصطلحاً نقدياً.. لا يمكن أن نصف بها أديباً إلا إذا كانت تتوفر في أدبه شروط المعاصرة، أي يكتب بأحدث الأساليب والأدوات الفنية التي حققها الأدب في عصره. إن الأديب الذي يستلهم رؤيته وأدواته وطرائق تعبيره وأنساق أساليبه من عصر سابق.. لا يمكن أن يكون معاصراً البتة. والشعر ـ على وجه التحديد ـ يشهد اليوم تناقضات حادة وتداخلات مزعجة. هناك من ناحية لا يزال في الخليج ـ وفي غيره من الأقطار العربية ـ شعراء يمثلون الإحياء.. وآخرون يمثلون الرومانسية.. وغير أولئك وهؤلاء نجد من يمثلون الواقعية. وليت الأمر اقتصر عند هذا الحدّ من التعارض.. فذلك أمر مفهوم.. وقد يكون ـ أيضاً ـ مشروعاً في إطار مجتمعات مثل مجتمعاتنا.

ولكن الإشكالية تتبدى في أننا نجد شعراء يكتبون الشعر في إطار النسق التقليدي أو الشكل العمودي ـ مثل **عبدالله البردوني** (اليمن) ـ ويطرحون فيه رؤية واقعية معاصرة. ثم هناك آخرون ـ وكثير ما هم في الخليج.. وفي غيره ـ يكتبون في إطار شعر التفعيلة المعاصر (الحر)، ويطرحون فيه رؤى رومانسية أو إحيائية أحياناً. ومن هؤلاء على سبيل المثال: خليفة الوقيان

ومحمد الفايز (الكويت) مبارك بن سيف آل ثاني (قطر) غازي القصيبي وعلوي الهاشمي (البحرين).

بناء على ما سبق أن وضحناه تختلف المعاصرة زمنياً عنها فنياً .. لذلك نقول :
إن كلمة (المعاصر) التي استخدمت في عنوان الدراسة تعني دلالة زمنية فحسب.

* * *

1 - 4 من هم شعراء الخليج المعاصرون ـ زمنياً ـ الأسماء التالية، موزعة بحسب الدول [2].

عمان :

عبدالله بن علي الخليلي ـ سعيد الصقلاوي ـ حسين بن علي بن نفيسة ـ عامر محمد سليمان العامري ـ موسى بن علي هلال العبري ـ يعقوب بن سيف الأغبري ـ سيف بن أحمد بن ناصر السيفي ـ هلال بن سعيد بن عرابة العُماني ـ سالم بن علي الكلباني ـ خالد بن مهنا البطاشي ـ عبدالله بن علي السدراني ـ ناصر بن حمدون بن سيف الحارثي ـ ناصر بن سالم بن سليمان الرواحي ـ هاشم بن سعيد بن صالح الطائي ـ محمد بن عبدالله بن سعيد القاسمي ـ ذياب العامري ـ حميد بن عبدالله السمائلي.

* * *

الإمارات العربية :

صقر بن سلطان القاسمي ـ سالم بن علي العويس ـ سلطان بن علي العويس ـ خلفان بن مصبح ـ إبراهيم المدفع ـ مبارك بن سيف الناخي ـ مبارك العقيلي ـ حبيب الصايغ ـ عبد الرحمن العبادي ـ عارف الشيخ عبدالله الحسن ـ حمد بوشهاب ـ مانع سعيد العتيبة ـ سلطان خليفة ـ ظبية خميس.

* * *

قطر :

أحمد بن يوسف الجابر ـ عبد الرحمن قاسم المعاودة ـ علي بن سعود آل

ثاني ـ أحمد شاهين الكواري ـ عبدالله الفيحاني ـ مبارك بن سيف آل ثاني ـ علي ميرزا ـ عبدالله جابر.

* * *

البحرين :

إبراهيم العريض ـ عبد الرحمن رفيع ـ علي عبدالله خليفة ـ قاسم حداد ـ عبدالله السبتي ـ علي الشرقاوي ـ يعقوب المحرقي ـ علوي الهاشمي ـ أحمد مدن ـ أحمد محمد خليفة ـ حمد محمد النعيمي ـ عبد الحميد القائد ـ فوزية السندي ـ منى غزال.

* * *

الكويت :

عبد العزيز الرشيد ـ صقر الشبيب ـ محمود شوقي الأيوبي ـ خالد العدساني ـ فهد العسكر ـ محمد ملا حسين ـ عبدالله سنان ـ أحمد السقاف ـ عبدالله الأنصاري ـ عبدالله الجوعان ـ أحمد العدواني ـ محمد الفايز ـ خليفة الوقيان ـ سعاد عبدالله الصباح ـ يعقوب السبيعي ـ جنة القريني.

* * *

2 - سمات إيجابية :

2 - 1 الشعر العربي تراث متصل :

الشعر فن العربية الأول، وهو تراث متصل الحلقات متوارث السمات منذ ستة عشر قرناً تقريباً، لسبب منطقي واضح، مؤداه: أن اللغة ـ أداة الشعر ـ لا تزال هي إياها. وما دامت اللغة مستمرة ـ وسوف تظل بإذن الله ـ فسيبقى كل جديد في الشعر محتفظاً بكثير من خصائصها التركيبية وقواعدها الصوتية وقدراتها الدلالية.

وقد ترتب على هذا التواصل لتراث الأمة، أن وجدنا تقارباً شديداً في ديوان الشعر على امتداد العصور واختلاف الأقطار. كما أن الانتقالات الأساسية التي تحكم تطور الشعر ـ من خلال المدارس الأدبية ـ في وطن عربي، هي بعينها التي تحدث في بقية الأوطان، مع قدر من التفاوت النسبي في الفترة الزمنية والدرجة الفنية، أي أن المدارس الأدبية الكبرى، وهي: الإحياء (الكلاسيكية الحديثة).. والتجديد الرومانسي.. والواقعي المعاصر، ظهرت كلها عبر مراحل تطور الشعر الحديث في كل وطن عربي. وقد تباين ظهور هذه المدارس تاريخياً بحسب اختلاف طبيعة الحركة الاجتماعية والحضارية والثقافية في كل قطر على حدة.

وعلى هذا فإن الشعر المعاصر في الخليج جزء من تراث الأمة، يخضع لقاعدة عامة مؤداها: ان ما يسير عليه الكل، يسير عليه الجزء بالضرورة..

2 - 2 الوحدة لا تنفي التمايز :

على الرغم من التماثل الكبير بين إطار التجربة الشعرية في الخليج والإطار العام لحركة الشعر العربي الحديث كله ــ سواء من حيث المدارس التي تنتظم مسيرته، أو الجماليات التي تميز بنيته ــ إلا أن ذلك لا ينفي التمايز الخاص لشعر الخليج. **وعند قراءة شعراء الخليج نجدهم مرتبطين بواقعهم المحلي ارتباطاً حميماً، ويعتزون به اعتزازاً يذكر بنبرة الفخر في الشعر القديم**. من ذلك قول ممد الفايز[3]:

وطني وفيكَ من النجومِ سموُّها ... ومن العروبة روحُها القهارُ
غنيتُ فجرك والظلامُ يشدُّني ... شدا، وتعصر أضلعي الأكدارُ
شطآنُ رملك واحةٌ مِعطارٌ ... وأجاجُ بحْرك سُكَّر وخُمارُ

ومن نفس المنطلق يعبر خليفة الوقيان عن اعتزازه بقومه «المبحرون مع الرياح» فيقول[4]:

يا مبحرونَ وفي محاجركم ... نهران من نبع الهوى شقّا
إني لأذكركم وإنْ عبثا ... طال السُّرى بمتاهةِ غرقى

ويستمر إلى أن يختم القصيدة بهذا البيت :

قلبي لكم في كل مفترق ... زيتُ السراج بليلكم يشقى

وحول الاعتزاز بالوطن والأهل يقول أيضاً مانع سعيد العتيبة[5]:

مرحبا يا من إليكم ظمئ القلبُ وجاعْ
مرحبا يا خيرَ آباء، لقد طال الوداعْ

كذلك نجد الشاعر العماني عبدالله السدراني يفتخر بوطنه قائلاً[6]:

تتوالى في سيرها الأيامُ ... وتمرُّ الشهور والأعوامُ
وعُمان تعلو وفي قمة المجد ... لها في المسيرة الإقدامُ
إنها القلعة المنيعةُ للعرب ... والطودُ العالي الذي لا يُرام

وهكذا صار الشعر «أنشودة الخليج» ــ كما نجد في شعر مبارك بن سيف

الذي يُحيّي وطنه وأهله قائلاً [7]:

لـك يـا خـلـيـجُ تـحـيـةٌ وولاءُ هي ذي القلوبُ ونهجها القدماءُ
في الحب في الاخلاق في شيم الذرى فـي الـعـهـد إنّا لـلـعـهـود وفـاءُ
بـوابـةُ الـتـاريـخ فـي أنـشـودةٍ ضـاعتْ عـلـى أبـيـاتـهـا الآلاءُ
بـوابـة الـتـاريـخ إن شـرّعْتَهـا الـفـيتَ مجداً سقفُه الـجـوزاءُ
يا خيرَ من أنسَ الوجود جمالُه إن الـحـيـاة بـحُسْنـه زَهْواءُ

ويستمر – في مطولته – إلى أن يقول مفتخراً :

الروحُ دونك – يا خليجُ – رخيصةٌ مُزجتْ مع البحْر العفيفِ دماءُ
مـا كـنـتَ يـومـاً لـلـغـريـبِ مـنـازلاً أبـداً، ولا حَطـتْ بـك الـنُّزلاءُ

وتتحول أنشودة الفخر بالوطن والخليج إلى قدرمن النجوى الحزينة والتأمل الباكي عند شعراء الواقعية، فنجد علوي الهاشمي – على سبيل المثال – يقول [8]:

«آه يا وطناً عذّبتني ملامحُه، وهي تصعدُ كالغيمِ فوقَ سلالم روحي..
فينشقُّ جسمي نصفيْن، يدخلني البرق
ينشـق قلبي نصفـين، يسكنـني الرعد»..

* * *

2 – 3 المجالات الدلالية :

إذا ما حاولنا أن نتبين القضايا التي يدور حولها ديوان الشعر المعاصر في الخليج – لنرى إلى أيّ حد ترتبط بالواقع الذي أبدعها – فسوف نجد أن الدراسات الحديثة في مجال «علم الدلالة» تساعد على ذلك كثيراً. «وتعد نظرية »(المجالات الدلالية)(Semantic Fields) من أهم نظريات البحث اللغوي المعاصر، وتعتمد في دراسة المعنى على المنهج التحليلي، الذي يهدف إلى تحديد ملامح البنية الدلالية للمفردات داخل النص بطريقة موضوعية دقيقة. ويعرّف المجال الدلالي بأنه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت مسمّى عام يجمع كل ما يتصل بالمجال. ويعرّف «أولْمان» المجال بأنه قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة. أما «لُوينْز»

فيرى أنه مجموعة جزئية لمفردات اللغة. أما «نَيْدا» فيعرّف المجال بأنه مجموعة من المعاني المشتركة في مكونات دلالية معينة»[9].

وإذا كنا نرى أن مفردات المعجم الشعري تعبر عن قضايا الواقع الخليجي ـ كما صورها شعراؤه ـ فسوف نجد ـ بناء على النظرية السابقة ـ أن أهم الحقول أو المجالات الدلالية، التي يدور حولها شعر الخليج المعاصر هي:

الإنسان ـ الطبيعة ـ الكون
الوطن ـ العروبة ـ الثورة

ولا شك أن الحديث عن مجال واحد من هذه المجالات الدلالية المختلفة يحتاج إلى دراسات واسعة ومتأنية، ولكن بحسبي أن أشير إليها ـ هنا ـ كرؤوس موضوعات ينبغي أن يُشغل بها الشباب الدارسون في الخليج اليوم ـ وهم كثير!!.

* * *

2 - 4 القضية القومية:

أشرت آنفاً إلى أهم المجالات التي تنضوي تحت إطارها المجالات المتنوعة لتجربة الشعر المعاصر في الخليج. **بيد أن هناك مجالاً احبه واقدره ـ بضمير العالم ووجدان الأديب، لأني عربي الهوى والعقيدة من منبت الشعر إلى أخمص القدم ـ ذلك المجال هو الشعر القومي**، الذي يصدر لدى الشاعر الخليجي عن عاطفة نبيلة والتزام أصيل. من هنا نجد الشعر يعزف ـ دوماً ـ على كل الأوتار الخاصة بالقضية القومية. ولا شك أن «الجامعة العربية» هي الرمز الحي للوحدة والأمل الحقيقي من أجل غد أفضل. ونجد خالد الفرج يتحسّر متألماً على تلك الحالة المتردية التي وصل إليها العرب ممثلين في الجامعة فيقول[10]:

عقدتِ اجتماعَك يا جامعةْ ... فهل انتِ مبصرةٌ سامعةْ؟
سئمنا الكلامَ فهل من فعالٍ ... فإن الأعادي بنا طامعةْ
اسبعٌ عجائبُ هذا الزمانِ ... نزلنا إلى درك (السابعة)
كفانا ولائمَ فيها الدسومُ ... تمصُّ من الأمة الجائعةْ

كفانا أحاديثَ لا تنتهي	كفانا وعودكم المائعةْ
كفانا خنوعٌ وها أنتم	ملايينُ في رقعةٍ واسعةْ
كثيرون في قلةٍ من خلافٍ	غنيون في أنفس قانعةْ
قصارى السياسي في سعْيه	إذا فاز (بالنقطةِ الرابعةْ)[11]
فيا ربِّ رحماكَ أنقذْ حماك	وخذْ بيديْ أمةٍ ضائعةْ

وإذا كانت الجامعة العربية عاجزة اليوم عن القيام بدورها المنشود ـ مما يجعلنا نردد دعاء الفرج إلى الله لينقذ حماه ـ فإن «مجلس التعاون الخليجي» يقوم بدور أكثر توفيقاً ونجاحاً من مجلس الجامعة الأم، لذلك نجد مبارك بن سيف يشيد بهذا الدور الوحْدوي في تحقيق خير الخليج وتحقيق أمنه، قائلاً[12]:

وأتى بنوك اليوم بعد فراقهم	فسبيلُهم بعدَ الفراقِ إخاءُ
يبنون مجدَك وحدةً عربيةً	فهمُ إلى سبق العطاء ظِماءُ
وهمُ إلى لمّ الشتاتِ سوابقٌ	وهمُ إلى هدْي الألى رُفقاءُ
يحدوهمُ خيرُ الخليج وأمنه	إن الإخاءَ تعاونٌ وبناءُ

وما دام الحديث عن الوحدة القومية فإني أود أن أشير إلى القصائد الكثيرة التي قيلت في رثاء جمال عبد الناصر، باعتباره الداعية الجسور إلى الوحدة والقومية.. من ذلك هذا الرثاء الحار الذي ينشده أحمد الجابر[13]:

يا أمةً فقدتْ جمالَ جمالها	وكمالَ بهجتها وفخرَ النادي
قد مات من أبقى لكم من سيلِه	حقلاً من الإصدار والإيرادِ
هذي مبادئُه وتلك خطوطُها	داعي الفلاح على الطريق ينادي

وهناك قضايا قومية كثيرة وقف عندها الشعراء مثل نكسة يونيو 1967. وقضية فلسطين.. وثورة الجزائر.. والحرب العراقية الإيرانية.. واستشراف يوم الوحدة المأمول.

وخلاصة القول أن الإنسان الخليجي ـ كما يصوّر في الشعر وفي الحقيقة ـ مؤمن بقوميته، معتز بعروبته، لذلك يعكس شعره هذا الارتباط الشديد بمصير أمته العربية.

* * *

2 - 5 المرأة شاعرة :

من الظواهر الاجتماعية الصحية والصحيحة أن المرأة في الخليج اليوم صارتْ لها مكانة مرموقة في حركة المجتمع ومسيرة العلم والتعليم .. وقد واكب هذه الحركة الاجتماعية النشطة أن دخلت المرأة ـ بثقة ونجاح ـ المجال الثقافي على اختلاف مجالاته وتنوع ميادينه. وما نودّ الإشارة إليه هنا هو أن المرأة قد بدأت تخطو ـ برفق وتؤدة ـ نحو ميدان الأدب وكتبت القصة أسبق من الشعر.. ولكن المرأة الخليجية المعاصرة بدأت تدخل عالم الشعر بقوة وتمكن، كما سبق أن دخلته أخوات لها من قبل في أقطار عربية أخرى مثل مصر والعراق وفلسطين.

ويكفي أن نشير ـ هنا ـ إلى ثلاث شاعرات ـ على سبيل المثال ـ ينتمين إلى أقطار خليجية مختلفة، وهن :

1 ـ سعاد عبدالله الصباح (الكويت) : صدرت لها ثلاث مجموعات هي: أمنية (1980) ـ إليك يا ولدي (1982) ـ فتافيت امرأة (1986).

2 ـ منى برهان غزال (البحرين) : صدرت لها أربع مجموعات : تمرد الشوق (1976) ـ زهرة عباد الشمس (1983) ـ لغة التساؤلات الضبابية (1985) ـ السنبلة والحصاد (1987).

3 ـ ظبية خميس (الإمارات) : كاتبة قصة وشاعرة. صدر لها في مجال الشعر أربع مجموعات : خطوة فوق الأرض (1981) ـ الثنائية : أنا المرأة، الأرض، كل الضلوع ـ صبابات المهرة العمانية (1985) ـ قصائد حب (1985).

وأود أن أشير سريعاً ـ وقد أعود لذلك في دراسة أخرى ـ إلى أن بعض شاعرات الخليج قد وصلن بشعرهن إلى درجة فنية جيدة، كما طرقن مجال الشعر الحر أيضاً، وقدمن فيه تجارب فنية ناضجة. كما أن بعضهن يكتبن ما يسمى بقصيدة **« الشعر المنثور »**، وهي نوع من الكتابة الأدبية غير واسع الانتشار في أدبنا العربي الحديث. واستخدام هذا النوع من الكتابة ليس مشكلة، وإنما تكمن المشكلة في أن البعض يكتبن فيه دون إشارة، مما يسيء إلى حركة الشعر الحر.

* * *

3 ـ ظواهر سلبية

3 - 1 التداخل في الرؤية والتشكيل :

رصدنا في نقاط سريعة ـ بعض الجوانب الايجابية في شعر الخليج المعاصر. غير أن الكمال ـ في هذه الحياة ـ مطلب عزيز المنال. وقد آن لنا أن نتأمل الوجه الآخر للظاهرة الأدبية، حالة كونه متمثلاً في بعض الظواهر السلبية.. التي تبدو بشكل لافت وخطير، لذلك تنبغي الإشارة إليها أيضاً، حتى يصل البحث إلى غايته الموضوعية.

أدى تفجر النفط في بلاد الخليج إلى «طفرة حضارية» عالية الدرجة، وأصبحت منطقة جذب وعمران، وانتقلت من البداوة والتنقل إلى الحضارة والاستقرار، وأخذت بأساليب الحياة الحديثة في كل المجالات المادية والاجتماعية. وسار التعليم (في الداخل أو الخارج عن طريق البعثات في الدراسات العلمية والإنسانية) بخطى سريعة وناجحة إلى حد بعيد.

وهنا أحس الشاعر ـ باعتباره طليعة شعبه ـ أن عليه أن يختصر الزمن، وأن يسابق الحداثة. وتطلع إلى المجتمعات المتقدمة من أمته في مجال الإبداع، وحاول أن يواكبها. من هنا ظهرت تيارات وأشكال متباينة، وحدث قدر من التداخل العفوي أو الفوضوي في الرؤية الفنية. وأخذ بعض الشعراء نتيجة لذلك يتنقلون بين أشكال الكتابة الشعرية دون عاصم فكري، يهب الشاعر اقتناعاً فنياً بأن شكلاً ما من أشكال التعبير، هو الجدير أو الملائم لعكس وجهة نظره

الفنية. ولكن الرغبة في ركوب أحدث الموجات الشعرية أدى إلى تأرجح بعض الشعراء مع أكثر من شكل فني في صياغة القصيدة.

ونجد هذا القلق الفني ـ أحياناً ـ عند الشاعر الواحد.. بل نجده أيضاً في ديوان واحد. فنجد الديوان يجمع بين القصائد العمودية وقصائد التفعيلة ـ دونما فارق واضح في الرؤية الموحية له بالتعبير. ومن أمثلة الشعراء الذين يجمعون بين النسقين المتضادين (العمودي والحر):

غازي القصيبي ومحمد الفايز ومبارك بن سيف آل ثاني وعلي عبدالله خليفة وصقر القاسمي وخليفة الوقيان وعبد الرحمن رفيع (الذي يكتب الشعر الفصيح بشكليه، ويكتب أيضاً الشعر النبطي، حيث أن له ديواناً كاملاً عنوانه «سوالف دنيا»).

ومن الأمثلة الشعرية التي تؤكد هذه الازدواجية أو الثنائية قصيدة للشاعر القطري مبارك بن سيف عنوانها «سفينة غوص» يقول مطلعها[14]:

«إنما أنت بقيةْ
قد رماها الزمنُ الطاحنْ
للأرض وصيةْ
ترقبُ الأمسَ حبيباً عائداً
قد توارى خلفَ أستار السنين
فلقد دارتْ رحى الأيام دورة
وغدا الغوص حكاياتٍ تُغنّى
قصةَ نامتْ بأعماقِ الوجود».

وحول المضمون نفسه الذي يتصل بعالم البحر وقضاياه نجده ـ في الديوان ذاته ـ يكتب قصيدة أخرى (عمودية) الشكل.. يقول في مطلعها[15]:

تعاليْ إليّ ـ مياهَ الخليجْ	**تعاليْ كلحنٍ حبيبٍ حبيبْ**
خُذيني إلى وطنِ النيّراتِ	**وشطٍ على المائجات رحيب**
تدفقنَ كالعطرِ في بهجةٍ	**وادنينْ شطاً يكادُ يغيبْ**

ولا شك أن (ازدواجية) الشكل هذه من أهم الظواهر السلبية

اللافتة في ديوان الشعر الخليجي. ولا ريب في أن هذه الظاهرة لها ما يبررها في الواقع ذاته.. على أساس أن (الواقع) هو المفسر الحقيقي لكل ظاهرة إنسانية أو أدبية. إن الطفرة الحضارية التي أعقبت ظهور البترول دفعت إلى محاولة سريعة من أجل اختصار المسافات على كافة المستويات. وعلى هذا نجد المدارس الثلاث (من: احيائية ورومانسية وواقعية) موجودة.. والأخطر من هذا ـ كما ذكرت ـ أن بعض الشعراء قد يتأرجحون في أطر أكثر من مدرسة أدبية في وقت واحد.

ويدفعني رصد هذه الظاهرة إلى القول:

إن كل شاعر له مطلق الحرية في اختيار الرؤية والشكل اللذين يعبران عن شخصيته الأدبية، فالعمل الأدبي ـ أولاً.. وأخيراً ـ مغامرة.. بيد أنها مغامرة، يجريها الأديب بكامل وعيه من أجل اختيار موقفه الفكري والأدبي، الذي يتلاءم مع طبيعة مجتمعه ـ وليس مع طبيعة شطحاته الخاصة وعواطفه الجامحة!!

كذلك فإن وصف الشاعر.. بأنه إحيائي أو رومانسي.. أو حتى واقعي، هذا الوصف لا يهبه ميزة ولا يسلبه رفعة، فكل مدرسة أدبية لها شعراء عظام خالدون، لأنهم كانوا مخلصين في انتماءاتهم.. واعين بما تفرضه عليهم حرية الفن من ضوابط وقيود.

وأخيراً.. فانه في مجتمعات مثل مجتمعاتنا العربية نجد أكثر من اتجاه أو مدرسة ممثلين في الساحة الأدبية. لكن هذا التجاور.. وذلك التواكب لا ينفي البتة أن هناك (مدرسة) بعينها هي التي تتسق ـ وحدها ـ مع طبيعة المرحلة التي يمر بها المجتمع.. تلك الشريحة التي تؤمن بالأصالة والمعاصرة في وقت واحد من أجل كل جديد يتطلع إلى غد أفضل للحياة والفن.

* * *

3 - 2 التقرير.. والخطابية :

لا تزال الرؤية الإحيائية ـ أو بمعنى أوضح النظرة التقليدية ـ ذات هيمنة واسعة على كثير من الشعراء، حتى بعض أولئك الذين يقتربون من المنظور الرومانسي أو الواقعي. ومع ذلك يطمح بعض الشعراء إلى تغيير الواقع والثورة عليه ـ من خلال الشعر ـ غير أن أدواتهم التعبيرية ـ أحياناً ـ لا تكون مكتملة، لذلك يصبح الأسلوب الشعري أقرب إلى التقرير والمباشرة، كما تتحول القصيدة ـ أحياناً ـ إلى خطبة حماسية، ولا سيما إذا كان الشاعر يعبّر عن قضية ساخنة، سواء في مجال المدح أو السياسة أو بعض قضايا المجتمع.

من ذلك على سبيل المثال هذا المطلع لإحدى قصائد المدح التي نظمها الشاعر العماني خالد بن مهنا البطاشي [16]:

بالجدّ يسمو للمكارم منْ سَما ... حاولْ بجدّك أن تنال الأنجُما
متجشماً أهوالَ كل عظيمةٍ ... أقدمْ شجاعاً في الحوادث مُعلما
واعلمْ بأن المجدَ ليس ينالُه ... منْ لم يذقْ مرَّ المتاعب مَطْعما

فهذه الصياغة التقريرية لا تأتي بجديد على مستوى التركيب اللغوي أو الدلالة المعنوية.. وإنما هي حكم سائرة تدعو للكرم والشجاعة والمجد.

وعلى نفس المنوال في المبنى والمعنى نجد هذه الحكم السائرة ـ أيضاً ـ عند مانع سعيد العتيبة، حيث يقول ـ على لسان أبٍ ينصحُ أبناءه ويحذرهم من الغرور بالمال والدنيا [17]:

احذرُوا فالمالُ يفضِي دائماً نحوَ الغرورْ
هو ذُو حدينْ: فيه الخيرُ أو فيه الشرور
وطريقُ الخير دوْماً بين ظلماءِ ونور
هذه الدنيا فصولٌ بيننا تمضي تدور
ولياليها حَبالى بصروفٍ قد تجور
نحنُ للتشييدِ في الأرض أساسٌ من صخور

فالشاعر هنا يرصُّ مجموعة من الحكم السائرة التي يعرفها عامة الناس، ولا تأتي بأي جديد أو مفيد.

ومن عجيب أن تصل هذه الخطابية إلى شعر الرثاء.. وهو مجال ـ بغض النظر عن جانب التقليد فيه ـ يدعو إلى التأمل الحزين، والتفكير الهادئ، غير أن الشاعر (عبد الرحمن المعاودة) أحال القصيدة إلى (مندبة) وأخذ يصيحُ بصوت عالٍ[18]:

نبأ أقضَّ مضاجعَ العلياءِ | من أرض مصرَ إلى رُبَى الزوراءِ
ريعتْ له قطرٌ وريعَ لوقعِه | كل الخليج بمحنةٍ وبلاءِ
ومشى الأسى في قلب كل مواطنٍ | وكذا البنونَ بمأتمِ الآباءِ

كما نجد صوت الخطابة عالياً في قصيدة يصف فيها الشاعر خليفة الوقيان بغداد (بعد الحرب).. ومع ذلك يستخدم أربعة أساليب للنداء في مطلع القصيدة، حيث يقول[19]:

بغداد، يا شفةَ الزما | نِ البكرِ، والوجدِ المصفّى
يا توأمَ التاريخ تر | تجلُ المنى سيفاً وحرفا
يا غيمةً يسعُ العوا | لم ريُّها منْحاً وعطفا

وتبلغ الخطابة درجة عالية الصوت إلى حد كبير في الشعر السياسي.. خاصة إذا اتصل الموضوعُ بقضية الصراع مع الاستعمار أو الصهيونية، كما نجد في هذا الجزء من قصيدة سياسية لأحمد السقاف[20]:

يا قائدَ العُرْبِ إن العربَ قد نفرتْ | إلى القتالِ تُلبّي القدسَ والحرما
فارفعْ لواءك منصوراً فما عقمتْ | عروبةٌ أنجبتْ عمْراً ومعتصِما
وسرْ بها نحوَ مجدٍ هزّه خورٌ | فظنَّ بعضُ الأعادي أنه انهدما
حسبُ الفجيعةِ صبرٌ غيرُ محتملٍ | قلوبُنا منه تشكو الحزنَ والألما
وفي النفوس براكينٌ مدمرةٌ | إن تنطلقْ تزرع الأهوالَ والنِّقما
فأنتَ في كل يومٍ باعثٌ أملاً | وأنت في كل يومٍ شاحذٌ هِمما.

* * *

3 - 3 التجريب.. والغموض:

الشعر ـ كما ذكرت ـ مغامرة محسوبة، يحاول فيها الشاعر أن يجدد طرائقه التعبيرية وأساليبه في التخيل وبناء عالم القصيدة. وتظل المغامرةُ في الشعر

مأمونة العواقب إذا اتسمتْ بقدرٍ من المنطق الفني يجعلها في إطار المقبول والمعقول.. ولا ينفي عنها التلقائية والدهشة. بيد أن **المغامرة تتحول - أحياناً - إلى مقامرة وإلى قدر من التجريب الشكلي العقيم، إذا فقدت التجربة الشعرية تلقائيتها العذبة وبكارتها المستحبة، لذلك قيل في تعريف الشعر قديماً: «الشعرُ ما أشْعَرك!!».**

ولعل أكثر التجمعات الشعرية جرياً وراء التجريب وسعياً نحو حدة المفارقة هي كوكبة **شعراء البحرين**، مثل: قاسم حداد وعلي الشرقاوي وعلوي الهاشمي وأحمد مدن. والتجريب يصل - أحياناً - إلى درجة عالية من الغموض لا نجده في بنية القصيدة من حيث التركيب اللغوي والدلالة المعنوية فحسب، وإنما نجده - أيضاً - في طريقة الكتابة، التي تعتمد على بعض الأشكال الهندسية، لتضع داخلها بعض أجزاء من القصيدة. والشاعر أحمد مدن يكتب قصيدة «صباح الكتابة والطرقات»، التي يفتتح بها ديوانه على هذا النحو[21]:

غصةٌ في مواسمنا
هذه الهدأة المستقاة،
كنومتِنا
تحصدُ الروحَ في سطْرِنا
تقتفينا

هل يصبّحني جسدٌ،
كاشتعال التيقّظِ،
أو كانطفاءِ النُّعاس
يتصافح هذا الحضورُ الجميلُ
ووجهي
ويغرقني بتفاصيله المسْهبة
إنني أنزعُ الساعةَ البكرَ من لحظةٍ مدهشةْ
الصباحاتُ فارغةٌ،

والتوجسُ يشعل بابي
ويرمي الندى

بين خديَّ وهذه الوسادةِ ،
تهطلُ غيمةُ روحي
قطرة
قطرة
قطرة مشتعلة.

اعتلاني شجرة شوق
ويكتبُ هذا النشيدْ :
هاهنا غُصنُنا
ينبتُ الحرفَ من حولنا
نتعلم كيف نطير؟!

فالشاعر هنا يملك بالفعل قدرة على التخيل والتعبير، وهو صاحب رؤية، لكنه يخلق عالماً شعرياً يشذ كثيراً عن النسق المألوف.. فهو حين يقول: «غصة في مواسمنا ــ هذه الهدأة المستقاة ــ كنومتنا»، يأتي أولاً بالمشبه به (غصة) قبل المشبه وهو (الهدأة).. ثم يأتي بتشبيه آخر حين يشبه الغصة (بالنومة). وهذه سمة لازمة عنده، وهي الإكثار من التشبيهات غير المؤتلفة لمشبه واحد مثل: «جسد كاشتعال التيقظ أو كانطفاءِ النعاس».

والتركيب في بناء الصورة عنده لا يقتصر على التشبيه فقط، وإنما يتعدّاه إلى الصور الاستعارية مثل: «التوجس يشعل بابي، ويرمي الندى».

والغموض نسبي إلى حد ما في هذا المقطع.. وإنْ كان هذا لا ينفي أن الشاعر يوحي لنا بذلك الغموض ــ أحياناً ــ مع عنوان القصيدة مثل (أنا / هو.. ملامح / مرايا).

ويصل الغموض إلى درجة أبعد عند علي الشرقاوي منذ هذا العنوان الغريب جداً الذي سمى به أحد دواوينه «المزمور (23) لرحيق المغنين شين». كما تطول القصيدة عنده ــ وعند غيره ــ طولاً لا مبرر له. كما نجد في

قصيدة «الطين»[22]. فالقصيدة عبارة عن أجزاء متناثرة يصعب تصور وحدة تخيلية لها.

وهذا التعقيد في التركيب نجده ــ أيضاً ــ عند علوي الهاشمي ــ وإذا ما تجاوزنا العنوان المتكلف للقصيدة، وهو (الرحيل في خضرة النار).. فسوف نجد أيضاً أن الشاعر يستخدم طريقة الكتابة بين القوسين، ليشير بها إلى أن هناك أكثر من مستوى تشكيلي في بناء القصيدة.

«أخطُّ لكِ الشّعر..[23]
(أسحبُ عنقي على شفرة الخنجر. الآن يلمعُ موتي على حدّه الحزنُ يلسع قلبي).
وأنتِ هناك على طرقاتِ البلاد البعيدة
(أقبّل موتي
وأعشقُ كل الذين يموتون قبلي وبعدي
وأحرقُ تاريخ صمتي) وأتبعُ عينيك.. أتبع خطوك.. أتبعك، انتظري..»

فهذه الطريقة في استخدام الأقواس بشكل مزعج طوال القصيدة.. لا فائدة منها ولا جدوى لها. بالاضافة إلى أن نسيج القصيدة ــ سواء ما كان منه بين قوسين أو بدونهما ــ يحتاج إلى إغراق في التأويل حتى نلم أشتات قصيدة مبعثرة.

وقد وقف عند هذه الظاهرة ــ ظاهرة الغموض ــ في شعر الخليج بعض من تصدوْا لدراسته مثل ماهر حسن فهمي، الذي يقول: «أدرك الشعراء الشباب دور الغموض وقيمته الفنية في تقييم القصيدة الحديثة، وطمعاً منهم في بناء قصيدة غامضة: تكلّف البعض، وخان البعضَ قصورٌ لغوي لعدم تمكنه من أساليب اللغة أو لقلة التجارب، وطمع آخرون في تحقيق كسب سريع، فكتبوا الشعر قبل أن تنضج لديهم التجارب الشعورية وتنضج الأفكار. ومن الطبيعي أن تأتي القصائد في مثل هذه الأحوال مغلقة، وبدلاً من أن يكون الغموض سبباً في نجاح القصيدة وثرائها، يصبح عاملاً من عوامل التعقيد، وتأتي قصائد الشعراء معتمة مستعصية على الإدراك»[25].

3 - 4 النثرية في التشكيل :

إن لكل نوع أدبي سمته الفارقة في الإبداع .. فإذا جاز للكاتب القصصي ــ أحياناً ــ أن يفيض في الوصف والسرد وحشد الجزئيات والتفاصيل، فإن الشاعر مطالب ــ دوْماً ــ بأن يحلّق مثل النسر، وأن يعتمد على التركيز والتكثيف والعمق .. ومن هنا تأتي ضرورة (المجاز) في الشعر. **إن لغة الشعر لغة خاصة خارجة عن المألوف، وتتسم بالعمق والتكثيف في آن واحد.**
ومع ذلك نرى بعض شعراء الخليج يميلون إلى قدر من النثرية في تشكيل مقاطع القصيدة. كما نجد في هذا الجزء من قصيدة «أغنيتان للحروف المحترقة» للشاعر محمد الفايز:

«يا رحلةَ الأعصاب في الشرقِ الحزينْ[26]
شرقِ الرجال القاطنينْ
بحدائقِ العنقاء. والجدرانُ تنسفها العيون
الحاملاتُ الفجرَ في آماقها. والسائحون
يتحدثون عن السجاجيدِ القديمة، عن حذاء
صنعته جاريةٌ من الشرق القديم
عن مُدية تركية
عن كنز مقبرةٍ يقَال :
حفارها قد كان ينحتُ من جماجمها
مباخرَ للنساء
عن زوجِ أقراطٍ وفضةِ معضد. والذكرياتْ
هي كلُّ ما ورثته «لؤلؤةٌ» عن أبيها حين مات
فليشرب الأعرابُ ماءَ البئر، وليتسكع المتسكعون
في كل منعطفٍ ودهليز. ويا صداً الحديدْ
كلماتُنا انتحرتْ على صنمٍ وجيدْ.»

فهذه التفاصيل السردية الكثيرة، لا تلائم جوهر التجربة لشعرية، فالشعر لا يتحمل الثرثرة مطلقاً، والشاعر حين يشكل مقاطع قصيدة بمثل هذه التفاصيل المشتتة فإنه يزهق روح قصيدته. ومن المعروف أن محمد الفايز بدأ كاتب قصة

(؟!) وعندما تحوّل إلى الشعر، لم يستطع ـ فيما يبدو ـ أن يتخلص من هذه الثرثرة النثرية في بناء بعض أجزاء قصيدته. **وهذه السمة موجودة على نحو ما عند بعض شعراء البحرين،** الذين يغرمون بتطويل القصيدة وحشد كثير من التفاصيل في مقاطعها، وإحداث قدر من التركيب والتوليد والتصنّع في بناء الصورة الشعرية.

3 - 5 غياب الموسيقى :

من أشد الظواهر السلبية خطورة عند بعض الشعراء الأخطاء العروضية الفادحة التي تنتشر في تجاربهم بشكل مزعج. وأكثر الشعراء تردياً في الأخطاء العروضية بعض أصحاب الشعر (الحر)، ولا سيما الراغبين منهم في استخدام «التدوير» واستباحة كل الرخص العروضية، لذلك نجد بعض الشعراء يقدمون تجارب فجّة تخلو من الموسيقى، وتفتقد سلامة الوزن وأحياناً صحة التركيب.

وسامح الله «الأخفش» الذي أضاف إلى عروض «الخليل بن أحمد» وزناً جديداً سماه «المتدارك»، وهو يتكون من ثماني تفعيلات من (فاعلن). وهذا الوزن يستخدم تاماً ومجزوءاً.. كما أنه يأتي على عدة أضرب، وتتحوّل تفعيلته من (فاعلن) إلى (فاعلاتن) و (فاعلان) و (فعلن) أحياناً.

وقد توسع كثير من شعراء الشعر الحر في توظيف هذا البحر بأضربه المختلفة.. كما استعملوا بحراً آخر سهل الاستخدام، وهو بحر «الرجز» ـ الذي يسميه بعض العروضيين «حمار الشعر» لسهولته ويسره.. كما أنه «حمّال» لكثير من الأوجه العروضية التي يمكن أن تتحول إليها تفعيلته الأساسية، وهي (مستفعلن) التي تتحول إلى أكثر من ضرب. كما أن هذا البحر يجوز معه تغيير قافية كل بيت.. ويعوّض عن ذلك «بالتصريع» بين شطريْ البيت.

ومن المعروف أن شعراء الشعر الحر يميلون كثيراً إلى توظيف البحور «واحدة التفعيلة» التي تسمى أيضاً «البحور الصافية».. **لكن هناك فرق بين اليُسر الذي تسمح به البحور الصافية وسوء الفهم لقواعد العروض.** إن (الوزن) هو الحدّ الأدنى الجامع المانع، الذي يحول الكتابة إلى شعر... وبدونه

لا يكون هناك شعر بالمرة.. وإنما يكون هناك عبثٌ واستهتار. ولا أريد أن أسمّي بعض من يمثلون هذه الظاهرة.. لأن هذا العيب الخطير لا ينبغي أن يقع فيه أي شاعر أو أية شاعرة.!!

ومن الأمور غير المبررة أيضاً عند بعض شعراء الشعر الحر.. الإهدار الشامل للقافية. إن رواد هذه الحركة الجديدة لم يتخلصوا من القافية تخلصاً مطلقاً.. وإنما نوّعوا في طريقة الاستخدام، وظلوا محافظين على القافية بشكلٍ ما. ولكن بعض الشعراء الشبان والشابات يهدرون القافية إهداراً تاماً مع سبق الإصرار. ونسوْا أن للقافية وظيفةً جمالية بالنسبة للموسيقى.. والموسيقى هي الشرط الأول للشاعرية.

وبالمناسبة أيضاً فإنني أرفض بعض المحاولات الأدبية تحت ما يسمى بـ«قصيدة النثر». فهذا النوع (المجايد) من الكتابة يرفضه عالم الشعر وعالم النثر على حد سواء. من هنا أكرر قول الحطيئة:

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سلمُه
إذا ارتقى فيهِ الذي لا يعلمُه
زلتْ به إلى الحضيضِ قدمُه
يريدُ أن يعربَه فيعجمُه

وفي نهاية الحديث عن السلبيات التي وقع فيها بعض شعراء الخليج.. أقول إن بعض هذه السلبيات موجودة عند شعراء آخرين في الوطن العربي. فمثلاً ظاهرة الغموض في الشعر موجودة عند أدونيس وعفيفي مطر وبعض شعراء المغرب العربي. «ولكن الحديث هنا عن البيئة الخليجية، لذلك فإن تفاعل الشاعر مع بيئته، وتفاعل البيئة بكل أبعادها معه، كانت المهاد الذي أنبت هذا الثمر: اغتراب الإنسان الخليجي وإحساسه بأنه يعيش في بيئة سريعة التغيّر، ويعجز عن فهمها، وتعجز عن فهمه»[27].

وأياً ما كانت المبررات التي يمكن أن تلتمس لبعض الظواهر السلبية في شعر الخليج.. فإن ذلك لا يجيز مطلقاً الغموض والنثرية وضعف الأدوات اللغوية والعروضية. وأنا عندما أسمع شعراً يعكس هذه العيوب الفنية الواضحة أستعيد قول أحد النقاد القدماء: «**إنْ كان هذا شعراً فكلام العرب باطل!!**».

4 ـ المبحرون مع رياح العروبة

الافتتاحية والمنظور :

هذه قراءة في شعر خليفة الوقيان.. الشاعر الكويتي، الذي صدرت له مجموعتان هما: «المبحرون مع الرياح» (1974)، و«تحولات الأزمنة» (1983). وعلى هذا فهو شاعر مقلّ، لا يحب الثرثرة، ويتهيب الدخول إلى محراب الكلمة، إذا لم يجد ما يقوله.

والوقيان حين تدخل عالمه تدرك منذ الوهلة الأولى أنه **شاعر عربي القلب والملامح**.. وأعني بـ«العروبة» ـ هنا ـ أنه واعٍ بتقاليد الشعر العربي على مستوى: سلامة الكلمة.. وصحة التركيب.. وإشراق العبارة.. وجلاء الموسيقى.. ووضوح الفكر، هذا بالإضافة إلى أنه (ملتزم فكرياً) بقضايا القومية العربية. وبحم كونه من الكويت الشقيق، فإن أسخن قضايا العروبة عنده هي: **قضية الصراع العربي ـ الفارسي.. أو «الشعوبية الجديدة»، التي تهدد أمن العراق ودول الخليج العربي معاً!!**

ولا شك أن هذا الالتزام القومي هو الذي دفعه لكي تكون رسالته للماجستير «القضية العربية في الشعر الكويتي» (1977). والوقيان يؤكد في شعره أكثر من مرة عبر نسقيْ الشعر المعاصر (العمودي والحر) هذا الالتزام القومي، فيقول[27]:

لي في الخليج همومٌ لو احمّلها ... «رضْوَى» لناءتْ بها هاماتهُ سَأَما
نارُ المجوس بأرض الطُهْر موقدةٌ ... وليس تَشهدُ «مَهديا ومعتصما»

لو سار «أحمد» في أنحائها لشكا   من عجمةٍ واغترابٍ سحنةً وفما

ويختم القصيدة متحسراً بقوله:

كأنني أبصرُ الإيوان ثانيةً   يطلُّ فوقَ خليج العُرْب مُبتسِما

فالشاعر يوضح أن همومه – في الخليج – ينوء بحملها جبل «رضوى» بالحجاز، وان أطماع الفرس – الذين كنّى عنهم بالمجوس – تشتعل بأرض العروبة (لاحظ الاستعارة)، ولكنها مع ذلك لا تجد من يطفئها مثلما أطفأها قادة عظام مثل «المهدي والمُعتصم». ويشير إلى أن المتنبي «أحمد بن الحسين» لو مشى في أرضنا الطاهرة لأحس أنه غريب الملامح واللغة. والشاعر في هذا الجزء يضمّن المعنى الذي ذكره المتنبي من قبل حين وصف «شعب بوّان» في معرض مدحه لعضد الدولة بن بويه، حيث يقول[28]: .

مغاني الشّعْبِ طيباً في المغاني   بمنزلةِ الربيع من الزمانِ
ولكن الفتى العربيَّ فيها   غريبُ الوجهِ واليدِ واللسانِ

وفي قصيدة أخرى من الشعر الحر – (سماها «تحولات الأزمنة»، أي أن زمان المجد العربي قد توقف ليحلّ محله زمان المجد الفارسي !!) – يؤكد هذه الريبة.. وذلك الخوف من التحول[28]:

«هنيئاً لثوارنا
في ثغور العواصمْ
يقيمون صرحاً
من الخزف الفارسيِّ المنمق
يبوسُون كل اللحّى والعمائم
يسلون سيفَ الكرامات
والمعجزات
يعيدون مجد الرقى والتمائم
يصلون في معبدِ النار
يمشون في ركب «ماني»
ليوم الخلاص

يديرون في حفل «قورش»
نخبَ الهوى البابلي المعتّق».

وهكذا نجده مستشعراً بقوة خطورة الصراع العربي الفارسي، و مؤكداً خطورة الموقف وتردي الحال، حتى لا يعود عصر «المانوية» (الوثنية)، ويشرب المنتصرون الأعاجم من اتباع «قورش» نخب الانتصار على «بابل» (العراق).

نتيجة لهذا كله رأيت ـ أن (المنظور القومي) هو المفتاح الأساسي لدراسة شعر الوقيان على مستوى: الموقف الفكري والأداة الفنية، لذلك جعلت عنوان الدراسة «المبحرون مع رياح العروبة».

* * *

مع الديوان الأول :

يحدد العمل الأول ـ في الغالب ـ نوعية الموهبة الأدبية لصاحبه، كما يؤذن ببيان المحاور الفكرية والفنية التي يدور حولها إبداعه. وانطلاقاً من هذه المقولة نتوقف عند الديوان الأول للوقيان، وهو «المبحرون مع الرياح». **ولعل أهم خطوة تساعدنا على فهم ماهية الشعر وأدواته عند الشاعر، هي أن نحاول معرفة (الفلسفة الفنية) التي يصدر بوعي منها شعره.** إن كل شاعر ـ في أدبنا الحديث ـ ينتمي بالضرورة إلى فلسفة أدبية لمذهب من المذاهب الكبرى، وهي: الإحياء والرومانسية والواقعية. وتحديد هوية هذه الفلسفة يساعد على تفسير كثير من جوانب العملية الإبداعية. ومن نافلة القول التأكيد على أن تحديد الفلسفة الأدبية للشاعر ليس إدانة له أو إشادة به أو مصادرة لخصوصية تجربته وسمات تميّزه.

والملمح الذي يطالعنا به الوقيان من خلال ديوانه الأول أنه شاعر (رومانسي)، يحلق في المجالات الأساسية للإنسان الرومانسي الذي يؤمن بالحب المثالي، ويعاني من الغربة والقلق، ويتوحد مع الطبيعة.. ويعبر عن ذاته بأكثر مما يعبر عن الآخرين [29]. ولا ينفي هذه الحقيقة ما قد يشير إليه العنوان من إيحاءات جانبية، فقد نظن منذ الوهلة الأولى أن المبحرين مع الرياح.. هم الصيادون من أبناء الخليج. وقد يوحي هذا بالتالي أن الديوان أقرب إلى الواقعية منه إلى الرومانسية. ولكن شتان بين الموضوع وطريقة التناول في

الأدب. فأي موضوع صالح لأن يعبّر عنه من خلال أية فلسفة فنية.

وبناء على هذا يصبح المحور الأول في تجربة الوقيان في هذا الديوان هو: **التعبير عن الحبّ والتغنّي بالمحبوب.** وشعر الحب عنده ـ كما عند غيره من شعراء المدرسة ـ يحلق في عالم الخيال ويهوّم في سماء المُثل، لذلك يتمنى أن تكون المحبوبة على هذه الصورة المجنحة[30]:

احبكِ شيئاً يفوقُ الخيالا يبدُو في ناظريّ المُحالا
وحلماً يرفُّ على كل جفنٍ ويأبى إذا ما دنا أن يطالا
أريدك سراً، ولستُ أريدُ لسّري بين الورى أن يقالا
وأهوى بعينيكِ ألفَ سؤالٍ لأني عشقتك يوماً سُؤالا

ومما يؤكد أن هذا المجال (العاطفي) محور أصيل في إطار تجربته، أنه يتجلى بشكل بارز في ديوانه الثاني، وهو يتغنّى بهذا في أكثر من قصيدة، من ذلك على سبيل المثال قوله مناجياً الحبيبة في قصيدة «عتاب»[31]:

ربةَ الحسن والعتابُ يطولُ واشتياقي إليك حملٌ ثقيلُ
أنتِ لي فكرة ومعنىً جميلُ وحديثُ المحبّ ما لا يقولُ

وتظل أشواق الشاعر مبعثرةً حتى آخر قصيدة في الديوان، فيناجي المحبوبة مناجاة أقرب إلى الرجاء والتضرع قائلاً[32]:

خُذيني إلى عينيكِ شوقاً مبعثراً وأشلاءَ أحلامٍ ووهماً مُصوّرا
ولا تجعلي بيني وبينك ومضةً تطيبُ بها اللقيا عتاباً مكرراً
لعلي مشتاقٌ ولكن لساعةٍ فما ضرّ لو طال اللقاءُ وبكّرا
ولا تسأليني في غدٍ كيف نلتقي كفى أن أراك اليوم أمراً مُقدّرا

هذا هو المجال الأول الذي تتجلى فيه شاعرية الوقيان، ويبدع فيه أعذب تجاربه. وقد تركت هذه النظرة الرومانسية الواضحة بصمات إنسانية مختلفةً على كل المجالات الأخرى في شعره.

غير أن الإنسان الرومانسي ـ في الحقيقة والفن ـ ينشدُ خيالاً مجنّحاً في واقع موحل، ويتمنى حياة رغدةً في غابة شوك.. لذلك سرعان ما يرتدُّ حيرانَ أسفاً. **والحيرة والوحدة والأزمة حين تأخذ بتلابيب الرومانسي، لا**

تجعله يفكر في العودة إلى الناس.. إذ كيف يعود إلى من «حطّموا تاجه وهدوا معبدَه» ـ كما يقول إبراهيم ناجي، لذلك يفر بعيداً عن الناس، ويستسلم لمشاعر «الغربة والقلق». وهنا نصل إلى المحور الثاني في شعر الوقيان.

الغربة والقلق :

تشكل هذه الوحدة الدلالية مجالاً يوازي المجال السابق من حيث السيطرة على مخيلة الشاعر. وهذا المحور الإنساني الحزين عند شعراء الرومانسية يصورهم في صورة كسيرة الخاطر، جريحة الفؤاد، مهيضة الجناح. والشاعر يؤكد هذه الخواطر الحزينة في قصيدة «عودة المغترب» التي يقول فيها[33]:

لملمتُ بقيا شراعاتي وأجنحتي ... وعدتُ من رحلةِ للغيب مُغتربا
صحبي على الدربِ أحلامٌ مشردة ... أطعمتُها الشك والأشواق والنصبا
أبحرتُ من أفقٍ داجٍ إلى أفق ... معفّرٍ بشعاع الشمس ما خُضبا
تنأى بقبته الأقمارُ يتبعها ... ساعٍ تلفعَ من ثوب الدجا سُحبا

ويستمر إلى أن يقول:

فإنني لم أزلْ من غصةٍ كبدا ... حرّى، وقلباً بنار الوجدِ ملتهبا
ودعتُ كل حنين كان يقذفني ... في كل مفترقٍ أشقى به سلبا
مضيعٌ أنا مُذْ أسلمتُ أشرعتي ... لكل عاصفِ شوقٍ جُنّ واضطربا
وما ترحلتُ من شوقٍ إلى سفرٍ ... لكنّ بي عطشاً للنور مغتصبا

والرومانسي لا يمل من تصوير هذه المشاعر الحزينة، التي تكشف له عما في البشر من زيف وخداع، لا يتلاءمان مع ما يحمل من طهر ونقاء، كأنما الحياة قد صارت مسرحاً لعبث، لا تنتهي مشاهده. وهذا بعض ما توحي به قصيدة «زيف» التي يقول فيها[34]:

حيثما قلبتُ طرفي لا أرى ... غيرَ زيفٍ عَشيتْ منه العيون
ووجوهٍ مسحَ العارُ بها ... عاره من خجلٍ في العالمين

من هنا يلحُّ الرومانسي ــ دوماً ــ على التعبير عن نفسه بصورة «الحائر الأبدي».. الذي يبحث في الكون «عن ثقب رجاء» (كما يرى ناجي)، ولكن

الحائر تزداد باطراد حيرته، فيعاوده الاغتراب المبكي.. والقلق المشجي، كأنه (منفي) يحمل صليب أحزانه أينما سار. ويعبّر الشاعر عن بعض هذه المعاني في قصيدة «غربة» قائلاً[35]:

غَريبٌ إن مضيتُ وإنْ أتيتُ ... وناءٍ إنْ دنوتُ وإنْ نأيْتُ
أقلّبُ في وجوه الناس طرفي ... وأسألُ في الدروبِ إذا مشيتُ
وكلٌّ يبتغي في السيْرِ قصداً ... وأسعى لستُ أعرفُ ما ابتغيتُ
كأني واقفٌ والدربُ حولي ... يموجُ بأهلهِ أنّى مضيتُ
يمزّقني إلى ما لستُ أدري ... حنينٌ من لواعجِهِ اكتويتُ
ويعصفُ بي شتاء من ضياعٍ ... كناءٍ ما لهُ في الأرض بيتُ

وهكذا يحس الرومانسي المأزوم أنه أمسى «سراجاً ما به في الليل زيت». وجميل أن تأتي هذه الصورة من شاعر يعيش في بلاد النفط.

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أن الوقيان أسرف «إسرافاً واضحاً في تصوير معاناته من واقعه، وغربته بين قومه في قصائد عديدة»[36]. ولكن القضية ليست قضية إسراف في التعبير.. إنما الحقيقة أن هذه فطرة الرومانسي، فهو حين يخفق في عاطفته الذاتية، يحاول أن يغلف أحزانه الخاصة برؤية عامة لكثير من مشكلات المجتمع وقضايا الكون، ومن ثم تتحول هذه الرؤية الحزينة العامة إلى حالة سخط عاطفي غير مبرر أحياناً ـ وهذه سمة لا تقتصر على شاعر رومانسي دون سواه. غير أننا نجد الوقيان يحاول ـ أحياناً ـ أن يربط بين الأحزان الخاصة والعامة، ويستشرف الأمل حلماً رومانسياً مشرقاً دون تحديد للسبل الموصلة إليه. وهذا ما نستشفه في الجزء الأخير من قصيدته «عودة المغترب»[37]:

يا شاطئَ الأمس أشيائي مبعثرةٌ ... على الدروبِ كمغدورٍ قد استُلبا
تناهبَ الليلُ أحشائي وأرّقني ... أن الصباحَ على أشلائها صُلبا
على الخليج مصابيحي مهشمةٌ ... والقدسُ من سغبٍ قد أُطعمتْ خُطبا
فهاتِ كفك إني عائدٌ عَجِلٌ ... حتى ألملم شيئاً باتَ منتهبا
إني على موعدٍ للفجر تنسجُه ... ضفافك الخضرُ معشوقاً ومرتقبا

وهكذا يمزج الشاعر بين أحزانه العاطفية الخاصة وأحزان الوطن الخليجي

(حيث صارت المصابيح مهشمة) ومأساة الواقع العربي (حيث القدس قد ملت من الخطب والكلام). ويشير ـ في النهاية ـ إلى الفجر (الأمل) إشارة مبهمة.. لا ندري من أين يأتي.. ولا كيف يكون؟! وتلك **عادة الرومانسي وهي: التأرجح بين أقصى المتناقضات!!.**

* * *

مع الديوان الثاني :

يؤكد كثير من النقاد أن الشاعر حين تظهر لديه ـ في مرحلة تالية ـ حقيقة جديدة من حقائق الفكر أو الفن .. فإن هذا لا ينفي أنها كانت غير موجودة لديه بقدر ما في عمل سابق. وحين نقرأ الديوان الثاني للوقيان «تحولات الأزمنة» نجد أن القضية (القومية) تبرز فيه بشكل واضح، منذ القصيدة الأولى .. التي سمي الديوان باسمها. وهذا المجال لم يأت من فراغ، وإنما جذوره في الديوان الأول .. في القصائد الخاصة ببيروت ونكرى وعد بلفور، وعلى هذا تتشكل ملامحه قوية.. لتجاور المجالين السابقين: (الحب ـ و ـ الغربة)، ويصبح هذا المجال هو (القضية) الثالثة الكبرى في شعره.

وهناك قصيدة سماها الشاعر «القضية» إشارة إلى أنها شاغله الأكبر، خشية أن تأتي مرحلة تتحول فيها الأزمنة لصالح الفرس ضد العرب. وهو يستعير فيها من إهاب التاريخ الإسلامي أقنعة واسماء كثيرة يضمنها معانيه وأخيلته، لكي يستثير النخوة في وجدان الأمة، من ذلك قوله[38]:

وأرى «بابك» في الحفل سعيداً ... يختسي نخبَ انتصار الخرميّةْ
و «بنو العباس» في كل سريرٍ ... يعشقون الأرض كاساً وصبيّةْ
يحلبون الضرعَ إنْ كادَ وإمّا ... جفَّ، يمتصون أعراقَ الرعية
من فقيرٍ يعلكُ الجوعَ ويعطي ... جشعَ البحر عظاماً بشرية
جدُّه كان على باب «بُخارى» ... في زمان الفتح، في البعد، ضحية
وأبوه في صقيع الليل يشقى ... في ثغور «بسجستان» قصية
و«بنو العباس» في أحضانِ «يحيى» ... كالدُّمَى تسقى الكؤوسَ «البرمكية»

فترى العرشَ بأجفانِ السُكارى   قائماً بين السيوفِ الأعجمية

وتلح على مخيلة الشاعر كثير من المواقف والأسماء التاريخية المستدعاة، مثل: أوثان الشرك وطقوس الوثنية ـ بابك الخرمي الذي قام بثورة في القرن الرابع الهجري ـ مدينة بُخارى وثغر سجستانِ الفارسيين ـ يحيى البرمكي.. وزير هارون الرشيد ـ السيوف الأعجمية ـ الحسن بن سهل ـ الفتح بن خاقان ـ الفضلات الكسروية: نسبة إلى كسرى أنو شروان ـ الفضل بن سيّار ـ خراسان.. التي تقترن كثيراً بأبي مسلم الخرساني ـ البنود العلوية.

كل هذه الرموز الفارسية في مقابل بعض رموز أخرى عربية.. تقوّي حدة الصراع القومي مثل: خلفاء بني العباس ـ الجموع اليعربية ـ غضبة مضرية ـ العروش الأموية.

ويوضح الشاعر في النهاية أن إظهار القضية في شكل صراع بين السنة والشيعة أمر غير حقيقي.. لأن القضية في حقيقتها ـ كما يذكر الشاعر ـ قضية صراع بين الحق والظلم:

همُهم أن يعمر البغيُ وما من   شأنهم نشرُ البنود العلويّة

والشاعر يعبر عن هذه القضية القومية من خلال النسقيْن العمودي والحر.. ومما تشير إليه «المذكرة التفسيرية» التي افتتح بها الديوان، وسمّاها «وجهة نظر» حين يقول:

«ونحن لا نلوم الذين يكفرون بطاقات الجماهير
العربية، والذين ينهارون ويشيعون الانهيار،
لأن المشكلة تكمن في ضعف عقيدتهم القومية،
ولكننا نلوم النقد حين يبارك نهجهم
المدمّر وقواهم الخائرة».

* * *

رسالة إلى مخبر بدوي:

لا أستطيع أن أنهي الحديث عن ديوان «تحولات الأزمنة» دون أن أشير إلى

قصيدة طريفة فيه، عبارة عن رسالة موجهة إلى «مخبر بدوي». والمخبر.. تلك الشخصية الكريهة يقدم الشاعر لها صورة كاريكاتورية ساخرة، فهو حين يذهب للاستخبار ـ متنكراً ـ يكون باهتاً مثل الظل، جامداً مثل الحائط، لا يدري هل هو بعرس أم بمأتم؟ لذلك يطلب منه ـ في النهاية ـ أن يقول لمن أرسلوه ما شاء من أحاديث مفتراة، ولكن إذا استيقظ ضميره فينبغي أن يقول لهم: إن الخطر الحقيقي ـ الذي يشبهه الشاعر بتنين غريب.. رمزاً للخطر الخارجي ـ سوف يأتي من وراء البحر، ليطفئ شمس الحرية ويسرق قوتَ الأطفال:

«وإذا جئتَ غداً[39]
كي تسردَ القول المرّجمْ
قل لهم ما شئت
ما شاؤوا
وما لم تك تعلمْ.
قل، وقل.. حتى ترى للدار
للأطفال، للصحراء
في جوفك مأتمْ.
قل.. وقل ما شئت
لكن حين تندمْ
قل لهم إن وراء البحرِ تنيناً غريباً
همه أن يطفئ الشمسَ
وأن يسرق من طفلي قوته
قل لهم إن وراءَ البحرِ غولاً
يتقدمْ».

وهذه القصيدة يقدمها الشاعر في صورة تمتزج فيها موسيقى الشعر بتفاصيل القص وحركة الدراما، لذلك فهي قصيدة جيدة التشكيل ثرية الدلالة، عميقة الرؤية.

ولكن الأمر الذي أود إثارته بمناسبة هذه القصيدة، هو: أن الوقيان ـ مثل كثير غيره من شعراء الخليج المعاصرين ـ يتنقلون ـ دون مبرر مفهوم ـ بين النسق العمودي والنسق الحر. وهذه (الثنائية) تشي ـ من

حيث الشكل على الأقل ـ أن الشاعر لا يزال متردداً وقلقاً في اختيار نسق للقصيدة، يراه متسقاً مع طبيعة تكوينه الذاتية وفلسفته الفنية الخاصة.

والذي لا ريب فيه هو أن (تجاور) المذاهب الأدبية والأشكال الفنية مُعدٍ بشكل ما.. ونجد هذا التأرجح المذهبي وذلك القلق الفني عند كثير من الكتاب والشعراء، لذلك نرى بحكم ـ تعقّد بنية الواقع العربي ـ هذا التداخل البيّن. وإذا كان من الصعب السيطرة على حركة الواقع.. فإننا نملك ـ على الأقل ـ قدراً من حق السيطرة على الأدب والشعر، ونطمح أن يستقر كل أديب أو شاعر على المذهب والشكل اللذيْن يراهما متوائمين مع فلسفته وقدراته.

* * *

وقفة جمالية:

المبدأ الأساسي في تقييم العملية الإبداعية أن الشكل والمضمون يسيران في اتجاه واحد، سواء ناحية التقليد أم ناحية التجديد. وإذا كان الإطار الفكري والقالب العمودي (الشكل الغالب في معظم القصائد) يضعان الوقيان في إطار الرؤية الرومانسية، فإن جماليات الشكل عنده أيضاً تتسق وطبيعة ما أنجزته هذه المدرسة على يد أعلام كبار في تاريخ شعرنا الحديث من شعراء المهجر والمشرق على حد سواء.

ويمكن أن نوجز أهم السمات الجمالية لشعر الوقيان ـ والتي هي في الوقت نفسه ـ سمات عامة لكثير من شعراء الرومانسية ـ فيما يلي:

1 ـ العنوان:

لم يكن من المألوف في الشعر القديم أو الإحيائي أن يستخدم الشاعر عنواناً لديوانه أو إحدى قصائده، فقد كانت القصيدة ـ في الغالب ـ يتسع إهابها لأكثر من محور جزئي (أو ـ غرض). وفي ظل مدرسة الرومانسية بدأ الشعراء يتخذون (عنواناً) لكل قصيدة.. كما أن لكل ديوان من أعمال الشاعر ـ أيضاً ـ عنواناً خاصاً به. والحرص على وضع العنوان يدل دلالة أكيدة على أن الشاعر يعي أن تجربته تدور حول قضية ما، لذلك يبرزها في العنوان بشكل مباشرٍ أو رمزي.

فالوقيان يستفتح ديوانه الأول بقصيدة جعل عنوانها عنواناً للديوان كله وهي « المبحرون مع الرياح ». ويتسق عنوان هذه القصيدة العمودية مع مضمونها، فهي تعبّر عن أبناء الخليج الذين كان الصيد رمزاً دالاً عليهم في مرحلة ما قبل النفط وعند كتابة القصيدة (1971). كما أن العنوان لا يخلو من دلالات رمزية تتلاءم مع الرؤية الرومانسية الحزينة التي يعبّر عنها الشاعر في الديوان.

وكما استهل الشاعر ديوانه الأول بالقصيدة التي سمي الديوان باسمها يكرر ذلك أيضاً في الديوان الثاني، حيث يفتتحه بقصيدة من الشعر الحرّ، هي « تحولات الأزمنة »، وينسجم العنوان فيها مع المضمون ومع السمة الغالبة في الديوان كله، وهي التعبير عن قضية الصراع العربي / الإيراني .. ومحاولة إيقاظ الأمة حتى لا تتحول الأزمنة، وحتى لا « تغتال اسماءها الأحرفُ اليعربية / تُستبدل الضاد / تجتثُّ أعراقها الأبجدية / يشكو « الإيادي » عدل الإمام « ابن شروان ».

ومن الملاحظ في هذا الجزء أن الشاعر يتخذ لنفسه قناع الشاعر الجاهلي « لقيط بن يعمر الإيادي »، الذي سبق أن حذّر قبيلته « إياد » عندما كان بأرض « الحيرة » في العراق، وعلم أن الفرس يعدون العدة لغزو قبيلته، فأرسل يحذّرهم في أكثر من قصيدة .. ويقول في إحداها[40]:

أبلغْ إياداً وخللْ في سراتهمُ   إني أرى الرأي ـ إن لم أُعْصَ ـ قد نصعا
يا لهفَ نفسي إن كانتْ أموركُمُ   شتّى، وأُحكِم أمرُ الناس فاجتمعا.

* * *

2 ـ الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية في إطار مدرسة الإحياء قريبة إلى حد كبير من أنواع البيان والمجاز التي أشارت إليها كتب البلاغة العربية، لذلك تسمى أحياناً « الصورة البيانية » نسبة إلى علم « البيان »، الذي يدور في إطار موضوعات أربعة هي: المجاز المرسل ـ التشبيه ـ الاستعارة ـ الكناية.

وقد تجاوزت الصورة لدى الرومانسيين إطار البلاغة التقليدية، وصارت أكثر تركيباً وتعقيداً وتوليداً .. وتعتمد على مصادر معنوية في

التشكيل ولم تعد زينة شكلية لتجميل المعنى، وإنما أصبحت تمثل المعنى نفسه.. أي أنها تؤدّي المعنى جميلاً.. أو تقدم (المعنى ـ و ـ الجمال) في تركيب واحد. وهذا الجزء من قصيدة «خيال» يوضح ـ إلى حد ما ـ كيف تجدد بناء الصورة عند الشاعر الرومانسي:

أريدك نوراً يدومُ ويبقى — إذا كل حيّ على الأرض حالا[41]
وبدراً يمزّق وجه الليالي — يشعُّ على الكون إمّا تعالى
وشمساً تطل على كل صوب — تعافُ الأفولَ وتأبى ارتحالا
ولحناً يمرُّ على كل ثغرٍ — وليس يُمَل إذا ما توالى
أريدك شيئاً بعيداً بعيداً — يحاذرُ أن يُجتنى أو يُطالا

فالشاعر هنا يقيم خمس صور من التشبيه البليغ، وهي: أريدك: نوراً.. وبدراً.. وشمساً.. ولحناً.. وشيئاً، لكنه يفصل ويولد في كلٍ منها، كما أنه يبدأ من معنى مألوف ليصل به إلى صورة غير متحققة في الواقع، فنحن مثلاً نعرف (النور).. لكن أي نور ذلك الذي يبقى بعد أن يتحول كل حي على الأرض.. ثم أي (بدر) ذلك الذي يمزّق (وجه الليالي).. والليالي هنا رمز للآلام والأحزان.. ثم أي (شمس) تلك التي تكره الغياب وترفض الرحيل.. وأي (لحن) ذلك الذي يمر على كل فم ولا يُمل إذا توالى وتكرر؟!.

كما أن هذه الأبيات تشير إلى شيء جديد في تشكيل الصورة قائم على فكرتيْ الإلحاح، والمزج بين العناصر المتباعدة أو المتناقضة، كما نجد بين المرئي (النور) والمسموع (اللحن)، وبين المعنوي (النور) والمادي (أريدك شيئاً بعيداً..).

ومبحث «الصورة» عند الشاعر الرومانسي يعدّ من أهم المجالات، لأنه طوّر في طبيعتها وطريقة تركيبها ووظيفتها.. لأن الرومانسية تعتمد على الخيال المجنح على كل مستويات العملية الإبداعية، ذلك أنه «نتيجة لانطواء الرومانسي على نفسه، وطغيان شعوره وعاطفته أن يضيق ذرعاً بعالم الحقيقة، فيطلق لنفسه العنان في أحلام يعوض بها ما فقده في عالم الناس من حوله، ووجد في هذا الانطلاق إشباعاً لآماله غير المحدودة»[42].

3 ـ سهولة المفردات :

كانت المفردات اللغوية في حد ذاتها مطلباً جمالياً عند شاعر الإحياء، لأن الإحياء كان فلسفة أدبية شاملة تنظم العملية الشعرية برمتها. ولكن نقاد الرومانسية وشعراءها نظروا إلى (اللغة) نظرة صحيحة .. ورأوا أنها ليست سوى مجرد وسيلة للتعبير عن الذات، من هنا **نزلت اللغة عندهم من برجها المعجمي، لتصبح قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة**. فليس ثمة لغة شعرية وأخرى غير شعرية، فكل مفردة يستطيع الشاعر من خلال السياق أن يهبها قدرة لا تحدّ على الدلالة. وعلى هذا فإن الشعر الرومانسي يمنح اللغة ـ رغم سهولتها ـ طاقاتٍ دلالية هائلة .. كما أن كل شاعر يستخدمها ـ في الغالب الأعم ـ بدلالة خاصة به هو.. ومن ثم يصبح لكل شاعر (معجمه الشعري الخاص)، الذي يهب (الكلمة) دلالات جديدة، لم تكن لها في المعجم أو في الاستخدام العام.

وهذا المعنى يؤكده الوقيان حين يقول[43]:

إني لأرفضُ أن أكونَ صدَى سواي، فلا أكون
إني لأكره أن أقولَ، كما يقول الآخرون

هذا بالإضافة إلى أن الرومانسي يعبر عن ذاته .. ولذاته إلى حد ما، لذلك فهو يعبر عن ذاته بلغة مفهومة له.

4 ـ ثراء الإيقاع الموسيقي :

ربط الكلاسيكيون الشعر بالرسم والتصوير، أما الرومانسيون فقد ربطوه ـ وهم على حق ـ بالغناء والموسيقى، لذلك فإن موسيقى الشعر الرومانسي تبدو ثرية هزجة. ويأتيها هذا الثراء من عدة أمور:

أ ـ المضمون الذاتي الذي يعبّر عنه الرومانسي يهب العبارة الشعرية تدفقاً معنوياً، أي أن المعنى له دور ما في إبراز الثراء الموسيقي للشعر.

ب ـ مال الرومانسيون بدرجة كبيرة إلى استخدام (البحور الصافية) .. أو واحدة التفعيلة، التي توحّد المجموعات الكمية للصوت داخل العبارة الشعرية، وهذا ما يبرز ثراء الموسيقى بشكل واضح.

جـ ـ لجأ الرومانسيون كثيراً إلى القصيدة المقطعية، التي تتشكل من عدة مقاطع، وقد يتكون المقطع من بيتين أو أربعة أو خمسة .. ومع كل مقطع تتغير القافية ـ التي قد تكون أيضاً داخلية وخارجية. ولا شك أن تنويع القافية يلّون الموسيقى، ويجعلها بالضرورة تابعةً للمعنى الجزئي الذي يعبّر عنه الشاعر في كل مقطع.

وقد حقق الوقيان كثيراً من هذه الأمور في ديوانيه .. وهو من الشعراء القلائل في الخليج، الذين يخلو شعرهم من الأخطاء العروضية واللغوية .. ويتسم شعره بثراء موسيقي واضح.

* * *

5 ـ الوحدة الفنية :

القصيدة الرومانسية ـ في مجملها ـ تعبير عن الذات الشاعرة. والرومانسي شاعر غنائي بالدرجة الأولى .. فكل موضوع ـ إن صح أن ثمة موضوعات في الشعر ـ يعبّر عنه من وجهة النظر الشاعرة ومن زاوية (الرؤية الخاصة) لصاحبها. وقد دعا نقاد الرومانسية كثيراً إلى ما أسموه (الوحدة العضوية)، وانتقدوا الشعر الإحيائي من ناحية كونه تشكيلاً مزدحماً للقضايا (أو ـ الأغراض) التي يحشدها الشاعر في القصيدة.

وقد استجاب شعراء الرومانسية لدعوة نقادهم ـ خاصة وأن كثيراً من هؤلاء النقاد كانوا شعراء أيضاً مثل: عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة وأحمد زكي أبو شادي وإبراهيم العريض وأبو القاسم الشابي وغيرهم. وقد ترتب على مبدأ الوحدة في القصيدة الرومانسية أن صارت أكثر اختصاراً عن القصيدة الإحيائية ـ التي كانت تطول بدرجة واضحة (كما نجد عند محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري وعبد الجليل الطباطبائي على سبيل المثال). ولا نبالغ إذا قلنا إن القصيدة الرومانسية ـ من حيث الطول ـ أشبه بالقصة القصيرة بينما الإحيائية أقرب إلى الرواية.

نتيجة لكل ما سبق ـ كانت القصيدة عند الوقيان ـ كما هي عند غيره من شعراء المدرسة ـ ذات وحدة فنية على كافة المستويات منذ العنوان حتى

الكلمة الأخيرة في نهاية القصيدة. ومعنى هذا أن هناك وحدة تربط كل عناصر البناء الشعري من حيث التركيب والصوت والدلالة.

* * *

هذه هي السمات العامة التي تميز شعر الوقيان في إطار شعراء الخليج المعاصرين. ومن عجب أنه مقل جداً، مع أنه يمتلك أدواته الفنية بشكل جيد.. كما أنه صاحب رؤية ملتزمة: تشكّل الحلم القومي وتحتضن الإنسان العربي من أجل غد أفضل.

أيها الشاعر المحلّق:
عُد إلى ساحتك .. فقد طالتْ غيبتك!!.

* * *

الهوامش

(1) ميخائيل نعيمة : الغربال. ط. مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ العاشرة، ص 16.

(2) يراجع في هذا المجال:

ـ خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين ط. ذات السلاسل، الكويت (الثالثة) 1976

ـ مجموعة من الباحثين: دراسات في أدب البحرين. ط. المنظمة العربية، القاهرة 1979.

ـ أحمد الجدع: شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية. ط. دار الضياء، الأردن، الثانية، 1985.

ـ ماهر حسن فهمي: تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج. ط. الرسالة، بيروت، الأولى. 1981.

ـ محمد كافود: الأدب القطري الحديث. ط. قطري بن الفجاءة، قطر، الثانية، 1982.

ـ محمد سعيد عبد الحليم: الشعر العُماني. ط. وزارة التراث والثقافة، عُمان، 1986.

ـ وزارة الثقافة العُمانية: باقة من الشعر العُماني. ط. وزارة الثقافة، عُمان، الثانية، 1981.

ـ عبدالله الطائي: الأدب المعاصر في الخليج العربي. ط. القاهرة، 1974.

(3) محمد الفايز: النور من الداخل. ط. الكويت، 1966، ص 20.

(4) خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح. ط. ذات السلاسل، الكويت، 1974، ص 13.

(5) مانع سعيد العتيبة : المسيرة ط. دار الفجر ــ أبوظبي ــ السابعة، 1984، ص53 .
(6) وزارة الثقافة، عمان: باقة من الشعر العماني. ط. وزارة التراث القومي والثقافة، عمان، 1981، ص22 .
(7) مبارك بن سيف آل ثاني : انشودة الخليج. ط. الشرقية، قطر، الثانية، 1984، ص17 .
(8) علوي الهاشمي : العصافير وظل الشجرة. ط. الشركة العامة، البحرين، الأولى، 1977، ص11 .
(9) نورة يوسف فخرو: روميات أبي فراس ــ معجم ودراسة دلالية. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة، 1987، ج1 ص3 .
(10) خالد الزيد : خالد الفرج، حياته وآثاره. ط. الربيعان، الكويت، الثانية، 1980، ص59 .
(11) النقطة الرابعة: هي الجهة التي توزع المعونات (الامريكية) على الدول النامية. والشاعر يتهكم على بعض الساسة الموالين لامريكا.
(12) مبارك بن سيف آل ثاني: أنشودة الخليج ص100 .
(13) يحيى الجبوري، محمد قافود: ديوان أحمد بن يوسف الجابر ط. الدوحة الحديثة، 1983 ص70 .
(14) مبارك بن سيف آل ثاني: الليل والضفاف ط. قطر الوطنية، الدوحة، 1983 ص7 .
(15) الليل والضفاف: قصيدة «مسافر على أمواج الخليج» ص21 .
(16) باقة من الشعر العماني ص 18 .
(17) مانع سعيد العتيبة: المسيرة ص 106 .
(18) عبد الرحمن المعاودة: القطريات ج3 ص147 .
(19) خليفة الوقيان : تحولات الأزمنة ط. دار العروبة، الكويت 1983 ص33 .
(20) خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين ج2 ص 277 .
(21) أحمد مدن : صباح الكتابة ط. الشرقية، البحرين، 1984 ص3 .
(22) علي الشرقاوي: المزمور (23) لرحيق المغنين شين ط. دار الفارابي، بيروت، 1983 ص17 .
(23) علوي الهاشمي : العصافير وظل الشجرة ط. الشركة العامة، 1977، ص65 .
(24) ماهر حسن فهمي: قضايا في الأدب والنقد ط. دار الثقافة، الدوحة، 1986 ص220 .
(25) محمد الفايز : النور من الداخل ص51 .
(26) ماهر حسن فهمي : قضايا في الأدب والنقد ص280 .
(27) أبو الطيب المتنبي : ديوان المتنبي ط المكتبة الثقافية، بيروت ص541 .
(28) تحولات الأزمنة ص 21 .
(29) لمزيد من التفصيل عن الرومانسية والشعر يراجع:
ــ طه وادي : شعر ناجي، الموقف والأداة ط دار المعارف، القاهرة، 1982 .
ــ محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ط دار الثقافة، بيروت، 1973 .

(30) المبحرون مع الرياح.. قصيدة «خيال» ص113.
(31) تحولات الأزمنة ص 138.
(32) تحولات الأزمنة ـ قصيدة «أشواق مبعثرة» ص141.
(33) المبحرون مع الرياح.. ص 23.
(34) المبحرون مع الرياح.. ص 30.
(35) المبحرون مع الرياح.. ص 59.
(36) ابراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد ط مكتبة الشباب، القاهرة، 1983 ص 177.
(37) المبحرون مع الرياح.. ص 26.
(38) تحولات الأزمنة.. قصيدة «القضية» ص 47.
(39) تحولات الأزمنة.. ص 67.
(40) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، تحقيق عبد المعين خان ط. مؤسسة الرسالة، بيروت 1971، ص 35.
(41) المبحرون مع الرياح.. ص 116.
(42) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص 73.
(43) المبحرون مع الرياح.. ص 125.

نقد الشعر في العراق
بين التاثيرية والمنهجية

الدكتور عناد غزوان

«انتقاد الشعر أشد من نظمه، واختيار الرجل الشعر قطعة من عقله».
(أبو عمرو بن العلاء ـ المتوفى سنة 154 هـ)

«... إن افلاطون أراد أن يقرر على لسان سقراط أن النقد الأدبي لا يمكن أن يكون علماً وإنما هو نوع من الالهام كإلهام الشعر».
(محاورة أيون)

«الأدب ضمير الإنسانية والنقد ضمير الأدب. فماذا يسمونه إذاً»؟
(بول سوديه ـ تطور النقد الأدبي الحديث ـ ص 68)

لا شك في أن قدرة المعيار الفني في النقد الأدبي تكمن وراء اهتمامه المباشر والعميق بالعمل الفني ذاته، أي اضافة القصيدة، على سبيل المثال، بوصفها نصاً فنياً ولا عبرة بالنتائج التي قد تترتب على مثل هذا النص أو التي تقع خارج نطاق المجال الفني أو المساحة الفنية التي يتمتع بها هذا النص أو ذاك. وقد يرتبط هذا المعيار من قريب أو بعيد بالموقف الجمالي الذي يفصح عنه (النص)، ذلك الموقف الذي يرى في الحكم الذوقي دلالة مرادفة للذة عميقة في وجدان المبدع والمتلقي وهي، في ضوء هذا الفهم، لذة مستقلة بذاتها لا

تختلط بغيرها من لذات الحواس والانفعالات الاعتيادية. انها لذة فريدة من نوعها تولد من داخل التجربة الأدبية وقد يكون لها مكان رفيع في تحديد قيمة تلك التجربة أو النص الأدبي.

القصيدة حركة متطورة تنشأ مع الانسان وتبقى مصاحبة لكيانه فتغدو في بعض الأحيان ضرباً من الحلول الوجداني بالنسبة لأي شاعر يحترم فنه الشعري ويعي مسؤوليته الأدبية. لذا صار المعيار الفني من المعايير النقدية الجديدة والمنهجية في تحليل النص الأدبي، نظراً لما يتضمنه من قدرة فائقة لاستيعاب «تجربة النص» استيعاباً فنياً منطلقاً من ذات النص، أي من داخله وأحشائه فضلاً عن قدرته المميزة ذات الحساسية الفنية العميقة أو قدرته الموازنة بين نص وآخر، تلك الأصول التي تجعل الحكم الفني أخيراً، سليماً لا يتحدث إلا عن النص بمنأى عن الظروف والأبعاد الشخصية أو الاجتماعية لصاحب النص. إذ يصير مثل هذا الحكم وجهاً مشرقاً من وجوه تقديم النص فنياً.

فإذا كانت التأثرية ــ في بعض وجوهها ــ مظهراً فنياً، فإن المعيار الفني هو الروح الفنية الخالصة والعميقة للفن الشعري بعامة ولا سيما البحث في صوره التي تعد أثراً خلفه الاحساس بالنص فنياً، أي انها مصدر إثارة الانفعالات من خلال صوره الحرة أو المركبة أو بعبارة أخرى في مدى قدرة المعيار الفني في تجسيد تلك الصورة أو الصور بعداً جمالياً يخلق الاحساس ويثير الحماس ويولد الاستجابة فيشد المتلقي إلى النص شداً يجعله ملازماً له بوصفه ضرباً من ضروب الفن التي تتمتع بها الطبيعة اللغوية والأسلوبية لهذا النص أو ذاك.

إذا كان هدف النقد الأدبي تقدير النص الأدبي وتقويمه في ضوء ما يمتاز به من قيمة أو مجموعة قيم فنية وجمالية يكشفها أسلوبه ولغته، فإن التأثرية والمنهجية يبقيان وجهين بارزين من وجوه العملية النقدية في كل عصر أدبي، ومظهرين متداخلين في بناء جدليته الأدبية وفكره الحضاري العام. ومن هنا فالنقد التأثري أو المنهجي لون أدبي له قوانينه الخاصة ومقاييسه المختلفة وان تداخلت بعض هذه المقاييس مع بعضها الآخر. فقد نجد ناقداً اعتقادياً «يختفي أحياناً تحت ستار ناقد تأثري من أكثر النقدة إيماناً بالتأثرية، كما يصادف أن أفضل ما يضيفه ناقد متحمس لمذهبه النقدي ناجم عن الخطوات المنحرفة التي يعارض بها، إلى حد ما، تعاليم مذهبه ونظرياته»[1].

قد تبدو التأثرية النقدية في بعض الأحيان، ضرباً من التعميم المطلق حين تعتمد الذوق المتقلب والاعتباطي، حيث تولد فوضى الأحكام النقدية وتبدو عندئذ صحوة الجمال الفني في النص أو مجموعة النصوص الأدبية ضبابية سرابية، قد تصل إلى درجة العتمة في افتقارها إلى عنصر العقل أو المنهجية. وتبقى نسبية الفنية الجمالية في النص المنقود بوصفها حكماً نقدياً، مسألة طبيعية وان اختلفت المناهج والطرائق التقويمية في النقد.

عرفت (التأثرية) بوصفها منهجاً نقدياً، بأنها اللقاء المباشر، الساذج أو العميق، بين النص والمتلقي، وما يتركه مثل هذا اللقاء الحميم أو الجاحد من تغيير في ذهن المتلقي ينتهي به إلى تقدير نهائي مطلق لقيمة النص قدحاً أو مدحاً، وهو أي التقدير يصير في نهاية المطاف مجموعة ردود فعل الناقد واستجاباته الذاتية وهو يقرأ النص أو يسمعه أو يشاهده ومن هنا قيل «ان الناقد التأثري غالباً ما يرافقه التدلل في الاعتراف بأن هدفه هو أن لا يتحدث إلا عن نفسه»[2]، وان بدا على بعض النقاد التأثريين الابتعاد عن الادعاء الفارغ، علماً أن الابتعاد عن مثل هذا الادعاء قد يقرب التأثرية إلى كونها منهجاً نقدياً أكثر من كونها انطباعاً أدبياً عاماً يبقى يعيش على سطح النص الأدبي ولا يحاول النفاذ إلى أعماقه وسبر أغوار حركية الابداع فيه وتحليل جوانبه الجمالية والأصيلة بصراحة ومسؤولية! هي صراحة المنهج النقدي ومسؤوليته قبل أي شيء آخر.

فالانعكاس التأثري لا يخلق فكراً نقدياً، علماً أن بعض النقاد التأثريين يرون أن الناقد الذي يريد أن يفسر ويحكم، يعرض نفسه لخطر فقدان الشعور بالسعادة الجمالية التي بنظرهم أساسية. ومن هنا قيل «ان في أساس التأثرية بعض الشهوانية»[3]. فالتأثرية خلق جديد للذاتية «والناقد الجيد هو ذلك الذي يسرد مغامرات نفسه في وسط الروائع»[4]. على حد تعبير الناقد التأثري (أناتول فرانس)، فاللذة التي يقدمها النص الأدبي، هي المعيار الوحيد لجدارة ذلك النص. وهي المقياس لتقويمه النقدي.. هكذا يرى التأثريون النص.. وهكذا يرون العملية النقدية فضلاً عن كونها حواراً ذاتياً يخلقه لقاء ذاتي مباشر بين النص ومتلقيه، يتحول من خلال سلطة الذات الناقدة ولذة النص الجمالية إلى انطباع إنساني فني وليس انطباعاً تجريدياً محضاً، يتحول بالضرورة إلى حكم

نقدي هو روح التأثرية ومصدر حركتها الأدبية حين يصير ذلك الانطباع لذة عاطفية وفكرية لا تخلو من فلسفة روحية وعقلية في وقت واحد، الأمر الذي يرى أن جميع النقاد حتى أكثرهم منهجية ومذهبية «تأثريون في جهة من نقدهم»[5]، مع إيمانهم المطلق بأن النقد هو تقدير وتركيب وتأويل وتحليل وخلق أدبي جديد. انه لون أدبي وليس خدعة ذاتية أو (أنا حائرة) تائهة بلا قرار.

فالتأثرية نقد مشروع ويبقى كذلك. بيد أن خطرها يبدأ حين تتخطى التأثرية حدود الوصف الذاتي إلى تفسير النص الأدبي على وفق أحكام تأريخية تجعل مثل هذا النص المنقود وسيلة لغاية الذات الناقدة وليس غاية مصدرها الاستجابة الصافية أو اللذة الفنية التي تولد من داخل النص.

لا شك في أن الغرض الرئيس أو الهدف النقدي المباشر من تحليل أسلوب هذا النص أو ذاك هو تقدير النص والحكم على قيمته الأدبية الحقيقية. ومن هنا تفتقر التأثرية في كثير من الأحيان إلى روح الموازنة أو المقارنة، وهي الروح التي تساعد المتلقي على ادراك القيمة الأدبية والفنية للأثر الأدبي. لذلك فإن التوكيد على المحسنات اللفظية كالاستعارة أو الكناية أو التشبيه لا يعني بالضرورة تحليلاً لأسلوب النص إلا إذا كانت مثل تلك المحسنات تتمتع بأهمية أسلوبية تحقق التقدير الفني والوقوف على القيمة الأدبية التي يجسدها النص. أما إذا تعذر على مثل تلك المحسنات اللفظية تحقيق تلك القيمة فلا عبرة بالتحليل الأسلوبي لأنها، أي المحسنات، تظهر في هذه الحالة كأنها أشلاءٌ ميتة لا روح فيها ولا عبرة في دراستها وتحليلها، علماً أن للأسلوب أثره الفعال والمباشر في خلق اللقاء الحميم بين النص ـ أو المبدع ـ والمتلقي. فكل صورة جمالية أو فنية تتمتع بقيمة خيالية رائعة ورائدة في النص الأدبي، هي في الواقع، خلاصة لامتزاج عناصر موضوعية وذاتية في آن واحد. لذلك فإن في التأثرية شيئاً من الموضوعية أو المنهجية، كما أن في الموضوعية أو المنهجية قسطاً من التأثرية. فليس بالمستطاع معرفة الحد الفاصل في حركة الحس الفني الخارجي أو الحس النقدي المنهجي الذي يخلقه النص، أي لا يمكن معرفة نهاية الحس الخارجي وبداية التأمل الداخلي، أي بعبارة أخرى ان حركة الحسين متداخلة ونسبية في كل نص وأخيراً فإنها موجودة في كل استجابة

نقدية: تأثرية أو منهجية، ومن هنا قيل انه لما كانت اللغة عاجزة عن أن تعكس المعاني بصورة دقيقة «فإن العلاقة بين الأدب وقارئه ليست علاقة فهم بل إيحاء سحري»[6]، لذلك تبقى عبارة (أناتولي فرانس) بخصوص النقد التأثري وهي (ان النقد يبقى مغامرات بين روائع الآثار الفنية) معياراً مهماً من معايير التأثرية وليس منهجاً لها. إذا كان هدف التأثرية في مثل هذه الحال البحث عن روح الابتكار والابداع في النص الأدبي من خلال تلك المغامرات النقدية ـ الذاتية، فالفنان كما قيل، يستطيع أن يبتكر جمالاً من شيء لا جمال فيه وأن يضفي جمالاً على شيء ليس جميلاً في ذاته وليس موضعاً للجمال[7]. لذلك فإن مهمة الناقد الأدبي هي خلق حكم أدبي واقعي بعيداً عن الخيال والأوهام الذاتية المتطرفة والأهواء الشخصية والنظرات الغريبة الخاصة والتعصب الأعمى. وهو أخطر عنصر تواجهه التأثرية ـ ولا نجد هذا الأمر إلا عند الناقد المنهجي الذي يسعى إلى احترام الحقيقة الأدبية وتقديرها من خلال قدرته على التحليل الأسلوبي وتقويمه الفني للنص الأدبي.

فالنقد الرائع أو الموضوعي أو المنهجي هو الذي ينطلق من الشعر أو النص الشعري وليس من الشاعر، أي أن الأسلوب الشعري أو بناء القصيدة الفني الشامل أو بنيتها اللغوية المعمارية المتكاملة، هي التي تعد المصدر الرئيس في خلق الحكم النقدي. أي ان الاضاءة النقدية الداخلية للنص هي روح البناء الخارجي للحكم النقدي. فالمعرفة وبناء الحكم الأدبي عنصران متلازمان ومتحدان وان أية صفة لغوية لا بد من أن تكون مرتبطة بالثقافة. فاللغة هي الثقافة، ويعد الشعر ونقده من أبرز أركانها. فالنقد ينبع من المصدر ذاته الذي ينبع منه الأدب، ونعني به الاستجابة وخلق المشاركة فضلاً عن بناء الحكم النقدي، لذا عُدّت القصيدة أو الشعر مثالاً لغوياً ـ فنياً أو فناً ـ لغوياً قائماً بذاته، وعلى مناهج النقد كافة أن تتعامل معه ـ أي مع الشعر أو القصيدة ـ على انه شعر وليس شخصاً.. انه شعر وليس بناء اجتماعياً.. انه شعر وليس موعظة أخلاقية.. انه شعر وليس وعاء فكرياً. ومن هنا قيل «انك حين تحاكم أو تحاسب الشعر يجب أن تحاكمه أو تحاسبه شعراً وليس شيئاً آخر»[8].

وفي ضوء هذه الحقيقة تداخلت التأثرية بالمنهجية حتى غدت في بعض الأحيان تأثرية أو منهجية تأثرية في وقت واحد. فالناقد التأثري أو المنهجي هو

قارئ متذوق وفطن قبل كل شيء. فهو حين يصغّي إلى صوت الشاعر قارئ متذوق، وحينما يهتم بلغة الشاعر أو بصوره أو بأسلوبه الشعري هو ناقد لأن محْوري اللغة والأسلوب أساس العملية الأدبية وأخيراً فهما ركنان أساسيان من أركان التقدير النقدي. واللغة الشعرية هنا لا تعني مجموعة القوالب والأشكال الجامدة، بل هي حركة وتركيب تصويري متطور، كما أن الأسلوب ليس محسنات لفظية جامدة، بل جزء من صورة وكيان فني شامل. ومن هنا دعا بعض النقاد المعاصرين في الغرب إلى دراسة القصيدة من الخارج عكس اتجاه النقد الجديد الذي يدرسها من الداخل. وقد تزعم هذه الدعوة الناقد الانكليزي (آي. أي. ريجاردز) حين صرح أن قيمة القصيدة تجيء من الخارج «والقاعدة هي أن علينا أن نتقن خارج القصيدة كي نحكم عليها.. ولا يمكن أن نتجاهل ونحن ننقد قصيدة مكانها وسط البنيان الكبير، بنيان الحياة الإنسانية»[9].

فإذا كانت القصيدة تعبيراً عن الخيال بمعناه الفني، فهي خلاصة تجربة الشاعر أو هي غاية عمله وثمرة دراسته. أما الشاعرية فهي مهارته في صنع الخيال وثقافته وجهده في ابتكار المعاني. لذا فإن نقد القصيدة هو نقد لقدرتها في التعبير عن الخيال ونقد الشاعرية هو نقد لمهارة الشاعر الخاصة في خلق تلك القدرة. فالقصيدة ـ الشعر والشاعرية ـ المهارة الفنية ـ عنصران متداخلان في تركيب فني واحد له أهميته القضائية المشروعة في المناهج النقدية ومنها التأثرية الصافية أيضاً. ومن هنا قيل انك قبل أن تتعلم كيف تتكلم أو تكتب عن الشعر بادراك وانتباه تأمين، عليك أن تسأل نفسك السؤال الآتي: كيف تقرأ قصيدة؟ بمعنى كيف تقرأ شعراً ومهارة شعرية في آن واحد.

فالنزوات والظن والتعصب هي عقبات قد تقود إلى فهم غريب للشعر فتلخيص القصيدة، على سبيل المثال، لا يعني قراءتها بالمفهوم الفني. بل علينا أن نتعلم كيف نحلل؟ لأن التحليل هو بداية الفهم وبداية القراءة النقدية النافعة، علماً أن القراءة والفهم صيغتان قد تبدوان مترادفتين ولكننا إذا فشلنا في فهم قصيدة ما، فالسبب لا بد من أن يكون مرده إلى اختلاف بين تجربة الشاعر أو خبرته وتجربتنا. وبسبب هذا الاختلاف بين التجربتين أو إذا شئنا بين الخبرتين، قد نشتط بعيداً في فهم القصيدة ـ الشعر والمهارة الشعرية ـ وبذلك نبتعد عن الجو والمعنى اللذين وضعهما الشاعر في قصيدة. وهذا البعد قد يبدو

مظهراً سلبياً من مظاهر التأثرية السريعة وليست التأثرية المنهجية كما هي الحال عند كثير من النقاد في الساحة الأدبية اليوم. فقراءة الشعر فن وليست أحكاماً جامدة ومجموعة من القوانين اللغوية الثابتة. فنتائج القراءة الشعرية بوصفها فناً، سواء أكانت مطابقة لجو الشاعر ومعانيه أم جاءت على النقيض مما فكر واجتهد أم جاءت جديدة بكل معنى الكلمة، هي روح النقد المنطلق من ذات القصيدة في ضوء تلك القراءة الداخلية الواعية بالفن الشعري وجداناً وعاطفة وفكراً وبناء لغوياً وكياناً أسلوبياً.

تعد البيئة العراقية، في ضوء تاريخها الأدبي والفكري والحضاري، واحدة من أهم البيئات الشعرية في الأدب العربي، وما زالت كذلك. فقد شهدت هذه البيئة الشعرية العريقة بتراثها وفكرها وحضارتها أكثر من حركة شعرية صاحبتها اتجاهات وحركات نقدية مختلفة، خلقتها أجيال شعرية أصيلة وشعراء فحول كانوا يمثلون حركة التطور والتجديد في الشعر العربي بوصفه مصدراً مهماً من مصادر الفكر الأدبي عند العرب. فلا غرابة إذا ما وجد فيها الاتجاه التقليدي أو العمودي مصاحباً الاتجاه الجديد في معاصرته وحداثته واطلالته الحضارية الجديدة.

شهدت القصيدة العربية في البيئة العراقية منذ مطلع هذا القرن وإلى الوقت الحاضر أكثر من حركة تجددية في شكلها حيناً وفي مضمونها حيناً آخر وفي كليهما حيناً ثالثاً وفي لغتها وبنائها الفني حيناً رابعاً. فبرزت في نقد الشعر العراقي المعاصر والحديث مصطلحات أدبية جديدة كالشعر المرسل وقصيدة النثر أو الشعر المنثور والشعر الحر والشعر الجديد والشعر العمودي أو التقليدي والنظرة العصرية إلى النص فضلاً عن اضطراد المدارس والاتجاهات الأدبية المعروفة كالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية بفنونها وتياراتها المختلفة: الواقعية الجديدة والواقعية الاشتراكية والرمزية والسريالية والدادائية. وبرزت الشكلية أو الشكلانية والبنيوية أو البنائية والأسلوبية وأخيراً التفككية، أو التشريحية أو التهدمية بمعناها الحرفي، في التعامل مع البناء الفني والتحليل النقدي للغة النص الشعري تركيباً وتأليفاً وتحليلاً لظواهره الفنية المختلفة. فكان للصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً، دورها الفاعل والجاد في استحداث بعض الدراسات النقدية التي تناولتها صورة أدبية تختص بالنص

الأدبي أو الخطاب النثري، وصورة شعرية تختص بالنص الشعري أو الخطاب الشعري وصورة فنية تخص المعيار النقدي أو القدرة الذاتية ـ عند الأديب: الشاعر أو الكاتب ـ في رسم الكلمات وخلق اللوحة الشعرية أو النثرية الأصيلة التي تمثل درجة عالية من الابداع في الفن الأدبي عموماً.. والحديث عن الصورة بأبعادها أو أشكالها أو أنماطها الثلاثة هو حديث نقدي عن قدرتها التكافؤية والتعادلية بين الحقيقة والمجاز أو إذا شئنا بين الواقع والخيال، تلك التعادلية التي تتجلى في أسلوب الصورة الشعرية من حيث الصياغة اللغوية البارعة في تجسيد المضمون الفكري من خلال تشبيهاته واستعاراته وكناياته ومعادله الموضوعي حدثاً فنياً يخلق الاستجابة عند المتلقي ومن ثم يؤلف نواة التأثرية ـ الذاتية التي قد تقود في بعض الأحيان إلى منهجية نقدية، إذا تجاوزت تلك التأثرية استبداد الذات وتمردت على قيود الانطباعية الشكلية. فكان النقد اللغوي المحض في الأدب العراقي الحديث مظهراً جلياً من مظاهر الصراع بين الشكلية التعبيرية المستندة إلى قوانين لغوية ثابتة، والبنائية اللغوية الفنية القائمة على عنصري التحليل والتركيب في الخطاب الشعري أو النص الشعري من جهة والمستندة إلى فهم حضاري جديد من جهة أخرى يرى في اللغة حركة تجددية وتراكيب متطورة وأساليب تعبير سليمة تمثل عربيتنا الحديثة بقوانينها الفصيحة العريقة وحريتها الحضارية المعاصرة في كونها لغة حضارية حية تبقى تتجدد بتراكيبها وقيمها الجمالية بعيداً عن الشكلية ويتجلى هذا اللون من النقد في الأمثلة التي سنحللها في هذا البحث وهي أمثلة نقدية تطبيقية تمثل مراحل التطور التي مر بها نقد الشعر في العراق بين تأثريته أو انطباعيته وتقليديته ومنهجيته أو فنيته المحللة للنص الشعري أو القصيدة العربية الحديثة بوصفها ظاهرة فنية يجب الكشف عن ملامحها وسماتها الجمالية المتمثلة بفنها اللغوي وأسلوبها الابداعي وقيمتها النقدية والأدبية موازنة ومقارنة وتمييزاً لها بين أساليب تعبيرية شعرية مختلفة.

كل هذه الظواهر الأدبية تبدو طبيعية في النقد الأدبي في العراق لأنها نابعة من حركة الثقافة العربية الأدبية المعاصرة التي ترى في حركة الابداع مظهراً تجددياً حضارياً يجعلها تؤمن بأن اللغة العربية السلسة الانقياد والتحرر من رواسب الشكلية والسلفية السلبية واحترام حرية الكلمة هي رموز حركة الابداع

في ثقافتنا الأدبية المعاصرة وهي منابع نقد الشعر ومصادره التي قد تتحول وقد تحولت فعلاً إلى مناهج نقدية ومداخل تحليلية تدرس القصيدة العربية الحديثة بأشكالها ومضامينها ومظاهرها الجديدة المختلفة، دراسة تحليلية ـ فنية ترى في المعيار الفني سبيلاً إلى التقويم النقدي ومصدراً من مصادر ديمومة الفكر الأدبي العربي الحديث.

وإذا كان نقد الشعر في ضوء هذا الفهم عنصراً مهماً من عناصر الفكر الأدبي عامة، فإنه بوصفه مظهراً ثقافياً حضارياً متطوراً، قد تأثر بتيارات ذلك الفكر في استنباط معاييره واستحداث مقاييسه في تقويم القصيدة العربية وتحديد خطها الحضاري في حركة المجتمع العراقي والعربي قومياً وإنسانياً، في ضوء ما بين أيدينا من نصوص نقدية ومقالات أدبية ودراسات بأقلام أدباء ونقاد عراقيين محدثين، نقدوا وناقشوا ودرسوا وحللوا القصائد والدواوين وفصلوا القول في قضايا نقدية قديمة وجديدة تخص بناء القصيدة العربية وشكلها في العراق منذ مطلع هذا القرن ـ كما سنرى ذلك في الأمثلة النقدية المختارة في هذا البحث ـ يستطيع الباحث أن يرصد ثلاث مراحل أدبية ـ تاريخية مرّ بها نقد الشعر في العراق: الأولى هي (مرحلة التأسيس) وهي مرحلة النقد التقليدي وتمثل البدايات النقدية أو الانتقادية القائمة على تصيد الهفوات اللغوية والنحوية والصرفية والالتزام بلغة نقدية امة لا تخضع لمقياس نقدي بقدر ما تحاول التعبير عن مشاعرها الذاتية المتطرفة، الخاصة في مدح النص وتقريظ صاحبه والثناء عليه من جهة أو القدح والتجريح السطحي الشخصي من جهة أخرى. فلم تتناول هذه المرحلة نقد القصيدة وصفها كياناً شعرياً متكاملاً بل تناولت القصيدة تناولاً تجزيئياً مفككاً وتجاهلت بل وأغفلت الترابط العضوي والموضوعي، أو إذا شئنا أغفلت (الوحدة العضوية) أو (الوحدة الموضوعية) للقصيدة. واهتمت بجوانب شكلية خاصة بسلامة الشكل ووضوحه احتكاماً إلى قواعد العربية المقننة.

تكشف هذه المرحلة التأسيسية أن النقد هو القدرة على اظهار العيوب والقدح في المنقود. وهو مظهر سلبي وسطحي من مظاهر هذه المرحلة إلى جانب تعميم أدبي يحمل بين طياته ثناء أو قدحاً تمليهما طبيعة العلاقة الشخصية بين الناقد والمنقود، وتظهر مثل هذه النتف النقدية عند (روفائيل

بطي) على شعراء كتابه (الأدب العصري في العراق العربي) المطبوع عام 1923. فمن أمثلة نقده اطراؤه شعر أبي المحاسن الذي يراه «يمتاز بالجودة والانسجام والرقة مع الجزالة يجيد في كل باب ويتفنن في الأساليب تفنن أديب عارف نمطه في نظمه أقرب إلى العصري. وبالجملة نجد فكرته تمثل صوراً من الاحساس والابداع تختلف أسلوباً وتأتلف حسناً.. ويغلب على نظمه التجنيس والاشتقاق وسائر أنواع البديع يكسو كل ذلك ثوب من الفصاحة ومطرف من البلاغة يجعل لشعره روعته»[10].

لا شك في أن هذه المرحلة كانت مضطربة تتخبط في فوضى الأحكام الانتقادية نظراً لأنها أحكام فردية بعيدة عن الروح العلمي والمنهج النقدي السليم.

تبدأ المرحلة الثانية منذ الأربعينات من هذا القرن وعلى وجه الخصوص بعد الحرب العالمية الثانية (1945). ويمكن أن نصطلح عليها (بمرحلة التحول) نحو المنهجية والتأثرية الصافية، وفي ضوء التطور الفكري والحضاري والثقافي الذي بدأ يظهر في الساحة الأدبية العربية والعراقية، حلت محل الثقافة الأدبية والانتقادية السطحية، ثقافة ـ رصينة منهجية، تعي مسؤولية الكلمة والحكم في النقد حين تحول النقد إلى ضرب من النوع الأدبي الذي يحتاج كغيره من الأنواع الأدبية إلى موهبة وثقافة تخصصية وموسوعية وذوق أدبي رفيع وتجربة ودربة وممارسة في العمل الأدبي. فكان لظهور المجلات الأدبية في العراق بعد سنة 1945 دور فعال في تطوير ملية نقد الشعر في العراق نحو تبني مناهج واتجاهات ذات أصول وأسس رصينة في البحث عن القيمة الفنية للقصيدة و الديوان أو المجموعة الشعرية تحقيقاً لمحاولات الدعوة إلى (النقد النزيه) أو النقد الموضوعي الذيلايمليه على الناقد غل أو ضغينة ولكن مرحلة التحول هذه وان بدت منهجية في ظاهرها إلا أنها ما تزال تحمل في ثنايا نصوصها النقدية ومقالاتها ميلاً إلى التأثرية الذاتية حيناً وإلى الجمع بين المناهج النقدية واتجاهاتها كالاتجاه التأثري والنفسي والتأريخي والتحليلي اللغوي والوصفي والتفسيري ودراسة السيرة الذاتية حيناً آخر.

صاحب مرحلة التحول ـ النقدي هذه ظواهر أدبية جديدة كحركة الشعر الحر

وتطور الشعر المسرحي والقصصي وروعة الشعر العمودي الأمر الذي جعلها مرحلة تحول صريحة نحو نقد منهجي في الشعر العراقي ولعل جنوحها نحو التطبيق بعيداً عن جدليات النظرية والتأمل الفلسفي المحض، يعد أبرز سمة من سماتها. واستمرت مرحلة التحول ـ النقدي في العراق، نشيطة فعالة تمثل نشاط الحركة الثقافية الأدبية في العراق، وهي حركة غنية بروائعها الأدبية من قصص وروايات ومسرحيات وقصائد ودواوين ذات اتجاهات شعرية جديدة. فكانت السبعينات والثمانينات سجلاً ثقافياً مهماً مهد السبيل إلى بروز المرحلة الثالثة في نقد الشعر. وهي (مرحلة المثال ـ النقدي) والميل إلى المعيار الفني في تحليل النص الشعري تحليلاً فنياً منهجياً خلق بدوره أدباً نقدياً جديراً بالاهتمام والدراسة، حيث غدت التأثرية الصافية منهجاً نقدياً مشروعاً وصار نقد الشعر جنساً أدبياً متميزاً. فكان لمجلة (الأقلام) و(الطليعة الأدبية) و(الثقافة الأجنبية) و(آفاق عربية) والمؤتمرات الأدبية والمهرجانات المربدية الشعرية والندوات النقدية فضلاً عن الصفحات الثقافية في الصحف العراقية المعروفة: الثورة والجمهورية والعراق، دور بارز في تطور مرحلة المثال ـ النقدي نحو التطبيق والتحليل. فكانت هذه المرحلة كما يظهر من خلال أدبها النقدي ـ غنية بالمصطلحات النقدية الجديدة العربية والعالمية وغنية بمناهجها النقدية المستحدثة وغنية بتوكيدها على خصوصية الذات العربية وشخصيتها القومية والإنسانية في الثقافة الأدبية المعاصرة.

لا شك في أن هذه المراحل النقدية الثلاث تمثل المظهر العام لتطور الحركة الثقافية العربية المعاصرة في العراق، بكل ما تحمل هذه المراحل من جوانب سلبية وأخرى ايجابية. لأن هذه المراحل النقدية هي الوجه المتحرك في ديمومة ثقافتنا وتجسيد وجهها القومي والإنساني بين ثقافات العالم المتعاصرة معها والمتوازية معها والمتلقية بها، كماً ونوعاً، روحاً وحضارة وفكراً.

هذه ثلاثة عشر مثالاً في النقد التطبيقي تناولت الشعر العربي بالدرس والتحليل والاضاءة، فيها نقد وانتقاد، فيها تأثرية وانطباعية سطحية.. كما أن فيها تأثرية صافية؛ عميقة ورائعة.. فيها منهج ومناهج نقدية ألفها كتابها فأضاؤوا النص الشعري من خلال إيمانهم بمثل تلك المناهج كالمنهج الفكري والنفسي والتاريخي واللغوي والتحليلي والفني والاجتماعي والأخلاقي..

كتبها شعراء وأدباء ونقاد عراقيون في فترات زمنية مختلفة ابتداء بسنة 1923 وانتهاء بسنة 1986 تؤلف بحد ذاتها مهما اختلفت مراحل نقدها واتجاهات كتابها وانتماءاتهم الفكرية والاجتماعية، مراحل نقد الشعر في العراق: التأسيس والتحول والمثال. وهي كما ستبدو من تحليلاتنا ـ مادة أدب النقد في هذه المراحل، وهي فضلاً عن ذلك تمثل ناقدها أو كاتبها في لحظة النقد، كما قيل، وليس في استقرار الزمن النقدي أو الفكر النقدي المستقر.

فالفكر النقدي بزمنه الفلسفي أو الحضاري لا يستقر لأنه حركة فكرية يخلقها النص الأدبي الذي يعدّ نواة الثقافة الأدبية في حضارة أية أمة من الأمم التي تحترم مسؤولية الكلمة الابداعية المعبرة وتحترم ضميرها الأدبي .. ويبقى الشعر كذلك ما بقيت القريحة الشعرية العربية متوهجة وقادة تعبر عن تجارب حياتها بعواطفها وانفعالاتها ومشاعرها وأفكارها، تلك التجارب التي هي روح حياة الشاعر ـ الإنسان في تأملاته الذاتية، ومواقفه القومية وتطلعاته الإنسانية.

هذه الأمثلة النقدية، التطبيقية كتبها كل من: جميل صدقي الزهاوي، د. مصطفى جواد، وكاظم جواد، د. علي جواد الطاهر، د. ابراهيم السامرائي، فوزي كريم، عبد الجبار داود البصري حاتم الصكر. تمثل مراحل نقد الشعر الثلاث في العراق: التأسيس والتحول والمثال.

1 ـ جميل صدقي الزهاوي: شاعر عراقي معروف .. مثقف ومفكر ومجدد، انصرف إلى الشعر طويلاً سياسة واجتماعاً وفكراً، ولكن نقده قصيده أحمد شوقي في رثاء اسماعيل صبري، ومطلعها:

أجل وان طال الزمان موافي
أخلى يديك من الخليل الوافي

إذا تجاوزنا العيوب اللغوية والأسلوبية، كما يراها الزهاوي نفسه، وهي مسألة خاضعة للنقاش ووجهات النظر ولا يوجد فيها حسم لغوي عربي فصيح قاطع لأن شوقياً شاعر موهوب وصاحب أسلوب ـ يبدو (انتقاداً) قد اختلطت فيه انطباعية ـ ذاتية عامة غير مستقرة لا تمثل منهجاً نقدياً واضح السمات بقدر ما تمثل (انفعالاً نقدياً) أملته ظروف خاصة من خلال علاقة الزهاوي بشوقي وتلك مسألة شخصية محض .. فالزهاوي في هذا النص النقدي (سنة 1923) قد غلبت

على أحكامه النزعة الفردية التي أطلقت العنان حراً لآرائها الميالة إلى التعميم حيناً والذوقية العابرة والساخرة والهازئة حيناً آخر. فهو عندما يقول في قصيدة شوقي هذه «انها لا تناسب منزلته في القريض» لا يعلل ولا يحلل ولا يقارن. إنما يطلق الحكم اطلاقاً عاماً ومنذ البدء في نقد أو انتقاد القصيدة وكان المفروض أن يكون هذا الحكم خلاصة للنقد وليس منطلقاً له، وهذا ما يبرر كون نقده أو انتقاده انفعالاً ذاتياً يمثل مرحلة (التأسيس ـ النقدي) وليس انفعالاً تأثرياً مشروعاً تمليه طبيعة الفن الشعري في النظر إلى الصور الشعرية الأصيلة أو البناء الفني العام للقصيدة كياناً شعرياً مستقلاً، وقل مثل ذلك في تعليقاته على بعض أبيات القصيدة، وهي تعليقات عابرة وشخصية وليست أحكاماً نقدية معللة. يقول: «أجد المعنى مضطرباً ولا يتماسك وان ربطه بسلسلة الوزن وأحكم وثاقه» كيف؟ يبقى التعليق تعميماً. وفي تعليقه على البيت الآتي:

فــلــكــم ســقــاه الــود حــيــن وداده
حــرب لأهــل الــحــكــم والاشــراف

«برئت من الأدب ان كنت أعرف معنى البيت ومراد الشاعر الكبير..» يبدو الزهاوي ناقماً على شوقي.. ويبدو منتقداً وليس ناقداً يسعى إلى البحث عن جمالية النص الشعري.

ويثني مرة أخرى على شاعرية شوقي حين يصفه بالجودة بل كل الجودة معلقاً على بيتي شوقي:

شرف الـعـصـامـيـين صـنـع نـفـوسـهـم
مـن ذا يـقـيـس بـهـم بـنـي الاشـراف
قـل لـلـمـشـيـر إلـى أبـيـه وجـده
أعـلـمـت لـلـقـمـريـن مـن أسـلاف

ويقول في موطن آخر، معلقاً على بعض الأبيات أن شوقياً (أحسن فيهن) أو هذان بيتان (لا بأس بهما) أو أن هذين البيتين (هما من الشعر الجيد) وهذا (الحسن واللابأسية والجودة) تبدو مسألة ذوقية مشروعة في مجمل العملية النقدية ولكنها غير مبررة ولا معللة ومن هنا فإنها تفتقر إلى المنهج بدليل أن الزهاوي في بعض تعليقاته على هذه القصيدة كان قاسياً إلى درجة التطرف،

حين قال معلقاً على هذا البيت:

لو أن عمرانا نجارك لم تسد حتى يشار إليك في الأعراف

«والبيت مريض على وجه شحوب كأن به فقر الدم».

كيف يمكن التوفيق بين هذا القول والتصريح بالجودة أو الاجادة في بعض الأبيات؟ هذه مسألة طبيعية في مرحلة (التأسيس) لأن الزهاوي في نقده هذا مثله مثل غيره من كتّاب ونقاد جيله في تناولهم النص الشعري المنقود تناولاً تجزيئياً، مفككاً متجاهلاً الترابط العضوي بين أجزاء القصيدة بوصفها بناء شعرياً متكاملاً، علماً أن النظرة الكلية إلى القصيدة معروفة في نقد الشعر العربي القديم. فهذا أبو علي الحاتمي (المتوفى سنة 388 هـ) يقول. وهو يتحدث عن حسن التخلص ووحدة القصيدة «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه، أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم، أو غيرهما غير منفصل منه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض. فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه وتعفى معالم جماله»[11] هذا هو مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة وهو مفهوم عصري بلغة النقد الأدبي الحديث.. فأين الزهاوي في موقفه من وحدة القصيدة عند شوقي؟ يبقى الزهاوي في هذا النص الانتقادي أو التعليق الانفعالي سلبياً يمثل ملمحاً من ملامح مرحلة (التأسيس) فينقد الشعر في العراق. وهو انفعالي وقد وصف الأستاذ محمد بهجة الأثري مقال الزهاوي هذا بقوله «.. ما كدت آتي على تمام المقال حتى شعرت في نفسي انقباضاً لما رأيت فيه من الاستهزاء والتهكم ونظر المنقود بعين السخط والخروج عن موضوع النقد وعدم التثبيت في الحكم.. نريد أن ننصر جانب الحق.. غير مضمرين لأحد غلاً في الصدر وحزازة في النفس ولا قاصدين بذلك أمراً، فنرجو أن لا يستاء أحد من نصرة الحق، فالحق أحق أن يتبع.. ويظهر لي أن الناقد قد جرى في نقده على قولهم (خالف تعرف) لينكر قوله المضنون الذين ظلوا متمسكين بسنة حد العلماء المتأخرين الذين جاؤوا في أيام التقهقر والانحطاط وزادوا في الطين بلة وعلى الطنبور نغمة في كتبهم ومصنفاتهم ولكن هيهات هيهات»[12].

لا شك في أن الزهاوي في نقده الشخصي هذا أو في تعليقه النقدي الانفعالي يمثل مرحلته الأدبية في نقد الشعر في العراق.

2 ـ يجمع أستاذنا الدكتور مصطفى جواد، العلامة الفذ، والعلم الكبير في أدبنا ولغتنا، في تعليقه النقدي (سنة 1929) على ديوان (الشفق الباكي) للدكتور ـ أحمد زكي أبو شادي ـ طبع الديوان بمصر سنة 1926 ـ وقوامه 1314 صفحة بين رأيه الصريح في شاعرية أبي شادي ـ حامل علم التجديد والتطور وصاحب (الشعر المرسل) أو (النظم الحر) كما يسميه الدكتور مصطفى جواد ـ وتأملاته الخاصة وتقويمه اللغوي السديد للديوان كله.

يرى الدكتور مصطفى جواد في (الشعر المرسل أو النظم الحر) نوعاً من الابداع والتجديد لاعتقاده «أن الشعر الحي هو ما كان ملاكه المعنى الواضح والتعبير السجيح والأدب السامي، فليس الوزن والقافية إلا جلبابين من جلابيب الشعر يلبسهما إياه من أحب ويعريه منهما من لم يحب».

وهو رأي صريح وجريء يصدر عن عالم لغوي، ثبت وثقة، يؤمن بتطور الشكل الفني في الشعر العربي.

إن تعليقات الدكتور مصطفى جواد على كثير من قصائد الديوان ليست تحليلاً نقدياً بقدر ما هي إشارات عامة صادرة عن تأثرية ذاتية وذوق فردي نزيه، أوحت بها إليه مضامين القصائد التي ذكرها من خلال عنواناتها. أما في الجانب اللغوي (وما الذي يستوجب التمحيص)؟ فإنه يبدو ناقداً لغوياً يسعى دائماً إلى تثبيت الصحيح وإشاعة الفصيح وتوثيق الرأي اللغوي أو النحوي بالحجة المستندة إلى قوانين اللغة العربية وقواعدها.

إن هذا التعليق النقدي مرتبط الارتباط كله بالمرحلة الأولى: مرحلة (التأسيس ـ النقدي) بعيداً عن الانفعالات الشخصية العابرة والسخرية الفردية اللاذعة التي تمليها طبيعة خارجة على طبيعة الفن الشعري وأصالته. فأبو شادي بنظر الدكتور مصطفى جواد شاعر مجيد ومجدد، على الرغم من الهفوات والهنات اللغوية التي رصدها أستاذنا الجليل رصداً موضوعياً وعلمياً .. ولعل هذا التعليق النقدي خير مثال إلى اتجاه (الانتقاد) الشعري في العراق في أخريات العشرينات ومطلع الثلاثينات من هذا القرن نحو (النقد النزيه) بمعناه الأدبي

السامي، البعيد عن النفاق والنزق والتعصب والسخرية.

3 ـ يعد التعليق النقدي للأستاذ كاظم جواد الذي نشره في مجلة الآداب البيروتية / العدد السابع / السنة الثانية / تموز سنة 1954، وهو يحلل ديوان (أباريق مهشمة) لعبد الوهاب البياتي، مثالاً صادقاً للمرحلة الثانية لنقد الشعر في العراق، وهي مرحلة (التحول) نحو المنهجية النقدية سواء اتفقنا مع النتائج التي توصل إليها هذا الناقد أو ذاك أم لم نتفق.. إنها اضاءة نقدية جديدة على أية حال.. وهو نقد فيه موضوعية وتحليل وموازنة وثقافة نقدية عربية جديدة ورصينة.. نقد بعيد عن النزق والانتقادات الفارغة والساخرة.. نقد فيه تأثرية جمالية تتحسس جماليات الشعر، مؤمنة بالاصالة معياراً للجودة الفنية.

فالناقد حين يصف (أباريق مهشمة) بأنه ديوان «يتراوح بين وجودية مفتعلة وبين رومانتيكية خائبة وبين واقعية غامضة، تستمد صورها من خارج المجتمع ومن ضوضاء التخيل» يؤكد شيوع مصطلحات المذاهب أو المدارس الأدبية والفلسفية الغربية في هذه المرحلة النقدية في الثقافة الأدبية العراقية على وجه الخصوص، ومدى توفيق الشاعر العراقي في الربط بين إيمانه المطلق ببعض هذه المدارس ووضوح شخصيته الشعرية التي يفترض فيها أن تكون متفردة وأصيلة.

الأستاذ كاظم جواد لا يريد للبياتي أن يكون مقلداً.. يريده شاعراً مجدداً صاحب شخصية متميزة، علماً أن التقليد الأدبي لا يلغي الأصالة الشعرية، كما أن التجدد لا يعني الاستعارة المطلقة من أي مذهب أدبي أو من دعاته شعراء وكتاباً.

ومن هنا يعجب الناقد بقصيدتي البياتي (القرصان) و(ريح الجنوب) فيعدهما من روائع الشعر العربي المعاصر.. هذا نقد منهجي، فيه نزاهة وعدالة وتجرد، كما أن فيه اضاءة ساطعة لكثير من قصائد الأباريق. ويمتاز أيضاً باعتماده الموازنة أو المقارنة حجة يستند إليها في تقرير الحكم النقدي بمنأى عن التأثرية ـ الذاتية أو الانطباعية العابرة. فبعد أن قرأ الناقد هذه الأباريق البياتية، استطاع في ضوء ثقافته الشعرية والنقدية، ومن خلال موازنة موفقة، أن يهتدي إلى أن البياتي قد تأثر ببعض الشعراء العرب كالجواهري وأمجد

الطرابلسي وببعض الشعراء الأجانب كالشاعر التركي ناظم حكمت الذي يبدو شديد التأثير في صور البياتي الشعرية.

ولا سيما تناول الشخصيات واعتماد الأمثال الشعبية في رسم بعض تلك الصور وقل مثل ذلك عن أثر (بابلونيرودا) و(بودلير) و(رامبو) و(سيمون دي بوفوار) في قصائد البياتي روحاً شعرية. وأثر السيد المسيح و(نيتشه) في قصائده فكرة وتشبيهاً. لم يخل هذا النقد من إشارة إلى الصورة الشعرية والتركيب الفني لها. مثال ذلك قوله معلقاً على بيت البياتي:

فأصدقائي الميتون، كمياه نهر هائج يتدفقون

«ولا أدري كيف السبيل إلى التوفيق بين موتى في حالة العدم والسكون، وهياج طافح بالحركة؟ ان التنافر هو الطابع الذي يزخر به الديوان، ويبدو أن مخيلة الشاعر لا تتمتع بخيال يجمع بين المتنافرات ليخرج بصور تعبر عن التناقض في الحياة والمجتمع».

لا شك في أن هذا المثال النقدي دليل صريح في استحداث المنهجية النقدية الجديدة في الأدب العراقي الحديث. وهو امتداد لمرحلة التحول نحو هذه المنهجية التي بدأت تستقر دلالاتها الأدبية وملامحها الفكرية ومصطلحاتها النقدية في خمسينات وستينات الثقافة الأدبية العراقية.

4 ـ ثلاثة أمثلة من أدب النقد الرفيع في ثقافتنا الأدبية المعاصرة، تمثل أستاذنا الجليل الدكتور علي جواد الطاهر ناقداً منهجياً في أدبنا العراقي والعربي، فهو ناقد مرهف الحس، عميق الثقافة، صاحب أسلوب متميز في أدب المقالة.. للتأثرية الصافية وللذوق الأدبي النقي، وللدقة في التوثيق والتقويم، مكان بارز وفعال في كتاباته النقدية.

كتب مثاله الأول (وأنت تقرأ ـ هواجس نفس) عام 1956 في مجلة المعلم الجديد، ونشره في كتابه (مقالات) الذي ظهر في بغداد سنة 1962 وكتب الثاني (الشيخ محمد رضا الشبيبي، حياته وشعره) في مجلة الرابطة السنة الثانية سنة 1975، وكتب الثالث (لغة الشباب.. عرفتها) في مجلة الثقافة، العدد السابع، السنة السابعة، حزيران سنة 1977.

إن هذه الأمثلة النقدية تحليل دقيق لثلاث تجارب شعرية عراقية، فيها أصالة المنهج واضاءة نقدية بارعة تمثل بحد ذاتها المرحلتين النقديتين: التحول والمثال.. فقد قيل ان الناقد قبل أن يتعلم كيف يتحدث أو يكتب عن الشعر بادراك وانتباه تامين، عليه أن يسأل نفسه السؤال الآتي: كيف تقرأ قصيدة؟ وهذه الأمثلة الثلاثة قراءة صادقة وأمينة للقصيدة العراقية الحديثة في تجربة شابة، وأخرى مجربة وثالثة تعدّ من روائع قصائد الفحولة الشعرية.. فإن معنى أية قصيدة، هو في الواقع قدرتها الكلية في التأثير العميق في قارئها الناقد الذي يستجيب لها عقلياً وعاطفياً في مدى تعامله وفهمه الواسعين لدور الكلمات الشاعرة في القصيدة إلى جانب ما يتمتع به مثل هذا القارئ بمعرفة واسعة وشعور شعري فياض وخبرة فنية أدبية عريقة وشخصية أسلوبية متفردة ومزاج نقدي هادئ.. والناقد الناقد هو الذي يستطيع تحويل قراءة القصيدة إلى أكثر من متعة.. وهو الذي قرأ كثيراً من الشعر فاستطاع اكتساب مقاييس ثابتة ومنظمة للمقارنة أو المفاضلة.. وهذا ما يظهر واضحاً جلياً في هذه الأمثلة النقدية لأستاذنا الجليل الدكتور علي جواد الطاهر، وهو من خلال هذه الدراسات النقدية التطبيقية يؤرخ لمرحلتين نقديتين بارزتين في نقد الشعر في العراق: التحول ـ النقدي والمثال ـ النقدي، أي الجمع بين المنهجية بكل ما تحمل في ثناياها من قيم ومقاييس ثابتة أو متغيرة، والتأثرية بكل ما تحمل في ثناياها من ذوق صاف واستجابة فنية واعية. فتلخيص فكرة قصيدة ما لا يعني تشابهاً في فن قراءتها لأن (فن القراءة الشعرية) هو عنصر من أهم عناصر تحليل القصيدة بعيداً عن النزوات والظن والتعصب وهي عقبات نفسية واجتماعية قد تقود إلى فهم غريب في قراءة القصيدة أو المثال الشعري المنتخب.

لا شك في أن هذه الأمثلة النقدية تعلمنا: كيف نحلل القصيدة؟ فالتحليل هو بداية الفهم النقدي وبداية القراءة الواعية والنافعة في إغناء التجربة الشعرية العربية كلاً فنياً بصرف النظر عن الانتماء الشعري أو الشكلي لتلك التجربة سواء أكانت تقليدية في شكلها أم جديدة في شكلها أيضاً.. فالتحليل النقدي الصائب الذي تمتاز به مرحلتا التحول المثال يتطلب قبل كل شيء قراءة دقيقة وقريبة من القصيدة وقد يتطلب، وهذا واقع فعلاً، أكثر من قراءة دقيقة واحدة لهذه

القصيدة أو تلك. فالقراءة التأثرية أو الانطباعية للقصيدة تعني نقل تقدير الناقد التأثري أو الانطباعي إلى الآخرين من خلال رؤية ذاتية تخلص للفن الشعري ذاته الاخلاص كله. فهي قراءة تحلل ما تراه جديراً بالتقدير والاعجاب في القصيدة أكثر من نقدها لما تراه رديئاً في الأثر الشعري. وهذه سمة بارزة في هذه الأمثلة النقدية، أي أن المنهجية والتأثرية تظهران متعانقتين ومتوحدتين في رؤية نقدية واحدة. (فهواجس نفس) و (الشكوى في شاعرية الشبيبي) و (لغة الشباب .. عرفتها) أدب نقدي ينظر إليه بوصفه عملاً شعرياً وفنياً وليس عصراً فنياً خاصاً بهذا الشاعر أو ذاك. فقراءة هذه القصائد لا تعني بالضرورة تجسيد فكرة الشاعر في سموها أو انحطاطها. بيد أن إغناء الفكرة وتحليل كنهها أو ماهيتها ــ كما يراها ناقدها ــ هما اللذان يحققان التأثير في المتلقين.

وهذا ما قام به الدكتور ــ الطاهر ــ في هذه الأمثلة النقدية الرائعة حين جسد في رؤيته النقدية المنهجية معنى المتعة في هذه القصائد «هذه المتعة التي لا تولد من الوهلة الأولى، بل تحتاج إلى قراءة وقراءات. وهذه صفة الشعر الأصيل الذي لا يعطيك نفسه لأول وهلة» ــ على حد تعبير الدكتور الطاهر ــ «لأن القصيدة التي تمتنع حتى آخر لحظة، ليست قصيدة وإنما هي افتعال قصيدة» وعلينا أن لا ننسى مقولة الأستاذ الطاهر «.. ان المهم هو أن نحسن وضع الأثر في الزمن الأدبي»[13] وهو يحلل هذه القصائد ويقرأ فنها الشعري قراءة نقدية تجمع بين الوعي والحس الجمالي.

5 ــ لأستاذنا الجليل الدكتور ابراهيم السامرائي قراءتان نقديتان لغويتان تمثلان النقد اللغوي بمعناه المتطور في مرحلتي (التحول والمثال) في نقد الشعر في العراق. وهما مثالان رائعان في شاعرين عراقيين معروفين: محمد بهجة الأثري ومحمد مهدي الجواهري. حاول ناقدنا اللغوي تحليل اللغة الشعرية في قصائدهما المختارة على وفق ذوق الأستاذ الدكتور السامرائي ومنهجيته النقدية التي تبناها في قراءة هذه القصائد قراءة نقدية ــ لغوية لا تقف عند حدود شكلية بل تتعداها إلى تجسيد (حرية الشاعر العربي الفحل المعاصر) في قدرة هذا الشاعر على استثمار تراثه الأدبي العريق لغة ومثالاً وتعبيراً وأسلوباً. فالدكتور السامرائي في نظرته إلى اللغة الشعرية عند هذين الشاعرين، يرى أن في النزاع بين التقليدية والعصرية سراً من أسرار التطور الاجتماعي وان التراث اللغوي

النقدي عند العرب هو هذا الزمان المتحرك والمتصل الذي يمثل حركة الفكر النقدي العربي. وفي ضوء هذا التصور الحضاري يعد هذان المثالان النقديان ملمحاً جديداً من ملامح مرحلتي (التحول والمثال) في نقدنا الشعري الحديث.

فالأديب الحق هو الذي يصنع اللغة والقاعدة وليست اللغة من صنع المتشددين المتفيهقين، وفي ضوء هذا التصور يكون (محور اللغة الشعرية) عنصراً مباشراً وواعياً في القراءة النقدية الحديثة التي يراها الدكتور السامرائي واضحة ظاهرة في مثاليه النقديين.

فالشعر من خلال هذين المثلين، كلمات تخلق نظاماً حيوياً وتبني انسجاماً يؤلفان ـ النظام والانسجام ـ بتفاعلهما مع موهبة الشاعر ما يعرف بالعاطفة الجمالية أو الجمالية الأدبية التي تظهر من تحليل عميق للغة الشعرية في صور هذا الشاعر أو ذاك وان كان الاستعمال اللغوي للكلمة أو اللفظة المفردة خروجاً على القياس والسماع العربيين شكلاً وليس خطأ. فالشاعر الفحل هو الخالق، المبدع للغة الشعرية الجديدة المتمثلة بالصروة والرمز: مصدرا الوحي الخاص بالتركيب؟ أي أن الشاعر صاحب لغة انفعالية رمزية وليست إشارية محض، وهنا يظهر أثر الثقافة التراثية العريقة في مثل هذه التراكيب اللغوية. وقد أشار الدكتور السامرائي إلى هذه الظاهرة وهو يقرأ أكثر من قصيدة للأثري والجواهري وفي أكثر من غرض شعري واحد لاعتقاده أن هذين الشاعرين فحلان من فحول الشعر العربي الحديث وانهما جديران بالدراسة اللغوية ـ النقدية، ناهيك عن خبراتهما وتجاربهما الطويلة في ميدان اللغة والتراث العربيين، ومن هنا سعى الدكتور السامرائي، باخلاص الناقد المنهجي من خلال دراسته وتحليله للصور الشعرية ورموزها اللغوية، إلى تجسيد المعاني الجديدة عند هذين الشاعرين، وحسناً فعل.

فالتحليل اللغوي عنده ليس رصداً للأخطاء اللغوية والنحوية والصرفية، بل هو اضاءة عميقة الجذور لروح القصيدة من خلال بنائها اللغوي وتراكيبها التعبيرية والأسلوبية لدرجة يصير فيها الخروج على القياس والسماع مسألة ذوقية ان لم تكن نسبية، وليست مسألة صواب وخطأ جامدين. اللفظة عند أستاذنا السامرائي جزء من بناء عام تخلقه علاقات المعنى وانساقه، أي أن نظرة الدكتور السامرائي إلى اللغة الشعرية في القصيدة هي نظرة دلالية وبنائية

قد تذكرنا بنظرية النظم أو التأليف عند الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 471هـ) أي بعبارة أخرى أن البناء الشعري لغوياً ينمو ويتطور من خلال الوحدة الموضوعية أو المضمونية للنص الشعري كلاً فنياً.

وهي أي هذه الوحدة شبيهة بالقوة المنطقية التي تستند إلى اللغة الشعرية في تحقيق منطقيتها أو تسلسلها المنطقي ـ المضموني ـ فاللفظة تكتسب قيمتها من اجتماعها مع غيرها حين تدخل في عالم العلائق أكثر من أية اضافة أخرى إليها.

وقد قيل في هذا السياق، أن الجملة هي حدث عضوي وهي أخيراً الوحدة العضوية للقصيدة. فالتغيير الحاصل في وضع الكلمة وموقعها يخلقه الاستعمال اللغوي ـ أي الجملة الشعرية ـ الذي يعد مصدر القراءة النقدية اللغوية كما تظهر فعلاً في هذين المثالين لأستاذنا الدكتور السامرائي انطلاقاً من الاعتقاد بأن الأسلوب هو سطح التعبير اللغوي؟ ذلك السطح الذي يمتاز بالدقة والسهولة والاكتمال والرزانة من خلال موهبة الشاعر وثقافته اللغوية والأدبية والتراثية والحديثة في جعل الأسلوب تعبيراً والتعبير أسلوباً شعرياً. ومن هنا فإنه يفترض بالناقد التطبيقي الجيد أن يكون لغوياً جيداً. فالبراعة الفنية وحدها ليست ضماناً للنجاح النقدي. إذ انه يتعذر على أي نوع من أنواع النقد تجاوز اللغة أو علم اللغة لسبب بسيط هو أن الأدب أعلى تعبير لغوي وأن القصيدة فن اللغوي وهكذا تبدو ملامح مرحلتي (التحول المثال) بارزة في هذين المثالين التطبيقيين في مجال النقد اللغوي.

6 ـ إن فوزي كريم في (علامات الضوء) وهو يحلل ويقرأ مجموعة من قصائد الجواهري، ناقد منهجي تبنى المعيار التحليلي ـ الفني في اضاءة النص الشعري، حين صار هذا المعيار ظاهرة بارزة من أهم الظواهر الفنية الأسلوبية لمرحلة (المثال ـ النقدي) في العراق في السبعينات والثمانينات. فهو يتحدث عن (وعي الشاعر) و(نزوع هذا الوعي) و(النموذج المضموني) و(حنين الشاعر) و(نقاء الشاعر وصدقه) و(مثال الشاعر) و(شكوى الشاعر وحزنه) و(غضب الشاعر) و(سخرية الشاعر) و(رومانسية الشاعر).. هذه هي مضامين قراءة الناقد الواعية لقصائد اختارها بذكاء ودقة وفن. استمد منها آفاق علامات ضوئه ملتزماً بالمعيار الفني قاعدة يستند إليها في التحليل والقراءة النقديين..

فالقصيدة عند فوزي كريم، حركة متطورة تنشأ مع الشاعر وتبقى مصاحبة لكيانه، إذ تغدو في بعض الأحيان ضرباً من الحلول الوجداني ــ كما مرت الاشارة إلى ذلك ــ لينتهي إلى أن «المتنبي.. نسغ يتدفق ــ بحسه البطولي وبتمرده ورفعته ــ في جسد الكلمات، حتى لتكاد تقع على صوت المتنبي ــ مقطوعاً عن جذوره التاريخية ــ في صوت الجواهري، هذا ما يحاوله الشاعر ــ في اشاراته القليلة ــ من الوفاء لشاعر الغضب والحرية».

7 ــ يبدو الأستاذ عبد الجبار داود البصري في مثاليه النقديين التطبيقيين (السمات الفنية في شعر الحلي) و(بناء قصيدة السياب وأسلوبه) ناقداً منهجياً ملتزماً بالمعيار التحليلي ــ الفني في نقد الشعر مع استناده إلى التأثرية التي قد تجنح به في بعض الأحيان إلى الانطباعية العامة. بيد أن المعيار التحليلي ــ الفني هو الغالب في نقده ولذا فإن هذين المثالين النقديين ينتميان إلى مرحلة (المثال) في نقد الشعر في العراق. وهي المرحلة التي شهدت وتشهد القراءة النقدية الواعية للنص الشعري من داخله بالدرجة الأولى.

فالبصري في تحليله للسمات الفنية في شعر على الحلي، ناقد ينطلق من تجربة الحلي الشعرية، كما تصورها الناقد وكما اختار أمثلتها بحرية وعفوية وهي مسألة مشروعة تؤلف نواة المعيار التحليلي ــ الفني.

فحللّ بوعي وذكاء لغتها الشعرية وموسيقاها وجرسها وأشكالها الشعرية وصورها المبتكرة التي تحدد حركة الابداع في تجربة الحلي مع الاشارة إلى بعض صورها الغائمة على حد تعبير البصري. ولكن هذا المثال النقدي يمتاز بأصالة حين يسلط الضوء على مكان اللون ــ وهو موضوع نقدي رائع يتفرد به البصري ــ في شعر الحلي، إذ يرى أن في اصرار الشاعر الحلي على ذكر اللون في كثير من أوصافه تماثل نسبي مع (غارسيا لوركا) شاعر اسبانيا المعروف ويستحوذ اللون الأحمر واللون الأبيض واللون الأسود على قصائد المجموعة. وفي المرتبة الثانية يأتي اللون الأصفر وأضأل منه ذكر اللون الأخضر ولو لم تعرف تونس بالخضراء ولو لم يسم الجبل الأخضر كذلك لكان الاخضرار في حكم المهمل عند الحلي وتأكيد ألوان خاصة في شعر الحلي واهمال البعض الآخر لا ينسب إلى بواعث نفسية ولا إلى أغراض جمالية، ولكن طبيعة الموضوعات الشعرية التي اهتم بها الشاعر حتمت إبراز هذه الألوان دون غيرها.

أي أن عملية تلوين الثورة والنضال والمعركة بالاحمرار والظلم والتأخر والاستعمار بالسواد والانتصار والتطور والاستقلال بالبياض عملية مألوفة عند الجميع ولو قدر للناقد البصري أن يربط بين نفسية الشاعر الحلي واللون في هذا المجال لكان تحليله ــ الفني صورة رائعة وجديدة في نقد مرحلة (المثال) مع اعترافنا الصريح بأن رصد اللون في تجربة الحلي الشعرية يكاد يكون موضوعاً نقدياً جديداً بحد ذاته. إذ أن قراءة القصيدة وتحليلها داخلياً يكشف نضارتها المبدع، الواعي، ضروباً جديدة من المعرفة النقدية تفتح أمامه آفاق التذوق الجمالي للقصيدة حين تصير مثل تلك الجمالية معياراً لجودة الشاعرية ومهارتها الفنية. وحين عدّ البصري قصيدة (الأبرياء) من أنجح قصائد الديوان مستعملاً (صيغة أفعل التفضيل) كان قد بنى هذا الحكم على قاعدتين منهجيتين: قدرة القصيدة في التعبير عن النضال والثورة والاضطهاد، وبراعة الشاعر في تحويل ذلك التعبير إلى صورة فنية (وهي من القصائد التي لم تغرق موسيقاها معانيها، وتعتبر وثائقية في الشعر العربي المعاصر في العراق).

أما في مثاله الثاني وهو يحلل (بناء القصيدة وأسلوبها عند السياب) فهو محلل فني بارع استوعب تجربة السياب بكل أبعادها، محاولاً ربط بناء القصيدة السيابية بالقصيدة العربية القديمة في تجسيده للرابطة المنطقية الداخلية التي توحد وتماسك أجزاء القصيدة عند الشاعر. وانطلاقاً من هذه القراءة الداخلية المستوعبة لشاعرية السياب، استطاع البصري بجدارة أن يقدم لقارئ قصيدة السياب خلاصة قراءاته النقدية في بنائه الفني: فهي قد تتداعى فيها المعاني تداعياً حراً وفيها تصميم مأخوذ من أسلوب الحوار والمناقشة أو تصميم مقطعي، وفيها وحدة زمنية وتسلسل مع وجود سبب ونتيجة يعطيها حبكة جديدة أو قد تنداح على شكل دوائر تكبر شيئاً فشيئاً، وقوة تصميمها تبدو في الانتقال المتدرج من الفرد إلى الوطن والقومية والإنسانية، أو قد يكون تصميمها التناظر والتوازي وتجد فيها غير ذلك..

إذا أمعنت النظر وأعدت قراءة هذه القصائد قراءة نقدية كما قرأها البصري بمنهجية صادقة وتأثرية صافية ووعي عميق، هي سمات مرحلة المثال ــ النقدي التي صار فيها تحليل الأسلوب الشعري من أبرزها وأحدثها، كما يتجلى ذلك في تحليل أسلوب القصيدة السيابية من حيث نسيجه الشعري ولغته المتمثلة

بألفاظه وطرائق تركيب الجمل الشعرية وتضمين المفردات الشعبية واستعمال الوزن الحر ومحاولة ايجاد المعادل الموضوعي، واستثمار الأسطورة التراثية والوطنية والعالمية، لينتهي إلى التوكيد على صفة رائعة من صفات أسلوب السياب، ألا وهي حرصه على «أن يضع القارئ في منازعة حين يراوح بها بين أكبر عدد ممكن من المتناقضات.. أي أنه حريص على أن يجعل لشعره تأثيراً ديالكتيكياً في نفسية قارئه».

إن هذه الدلالات النقدية وهذه الاضاءة الأسلوبية لتجربة السياب الشعرية، أظهرتها قراءة نقدية واعية ومنهج نقدي سليم وتأثرية نقية صادقة بعيدة عن التعميم المطلق والذاتية المحض، ذلك هو المعيار التحليلي ـ الفني في النقد الذي تحدثنا عنه في بداية هذا البحث وهو كما يبدو من أبرز ظواهر مرحلة (المثال) وخصائصها الفنية في نقد الشعر العربي في العراق.

8 ـ (جيكور أمي.. تأريخ قصيدة وحياة شاعر) و(انتظار تحت نصب الشعر لعدنان الصائغ) مثالان نقديان تطبيقيان يظهر من خلالهما الأديب الشاب حاتم الصكر ناقداً منهجياً ملتزماً بالمعيار التحليلي ـ الفني قاعدة يستند إليها في قراءة النص الشعري مع ثقافة شعرية جديدة فيها ذوق وحس شعري وتأثرية صافية.

إن هذين المثالين النقديين امتداد صريح لمرحلة (المثال) في نقد الشعر في العراق.. فحاتم الصكر في هذين النصين النقديين، ناقد تحليلي يقرأ القصيدة من الداخل بعمق، فيحلل لغتها وموسيقاها ويبحث بمهارة الفنان المبدع عن صورها الشعرية الأصيلة كما يراها وعيه النقدي وذوقه الشعري غير متأثر بشهرة الشاعر سواء أكان السياب أم عدنان الصائغ الشاب.. إن تحليل الصكر للقصيدة السيابية، على سبيل المثال، هو الذي يدله على شخصية شاعرها، تلك الشخصية الأسلوبية التي تعد مورد شعر الشاعر ومعينه، تغذى وتصب فيها قنوات وتيارات عديدة من الوعي واللاوعي كل الأشياء التي عاش فيها، وعانى منها؛ وتمتع بها، كل الأشياء التي راقبها وخبرها بحواسه والتي قرأها للآخرين فصارت جزءاً مهماً من كيان الشاعر، هذا الكيان الفني الذي تصوره القصيدة عالماً أو كوناً شعرياً لا يقف على ملامحه ولا يعرف ظواهره ولا يفقه فنيته وروعته إلا الناقد التحليلي ـ الفني ـ كحاتم الصكر في هذين

المثالين .. فإذا كانت القصيدة .. أي قصيدة ـ مهما اختلفت أشكالها وأوزانها أو ايقاعها الموسيقي ـ تعبيراً بكلمات تحتاج إلى بعض الألم والمعاناة في التعبير عن الشعور، فإن القراءة النقدية الداخلية لها هي المقياس الذي يكشف قيمها الجمالية فيبعثها صورة فنية متحركة من خلال فهم العلاقة الوثيقة بين اللغة الشعرية والرمز.. ومن هنا جاء اهتمام حاتم الصكر باللغة الانفعالية التي تتمتع بها القصيدة الفريدة كقصيدة السياب الذي يرى فيه «شاعراً حسياً كاد أن يسمع الحصى وهو يصل في قرار النهر نراه يقبل على الحياة بكل حواسه تعويضاً عن عطب أزلي ابتدأت به حياته كما ابتدأت به هذه القصيدة: انه الحرمان الذي أراد أن يتحرر منه بالسبل التي أتاحتها له قواه الداخلية»، ويستمر حاتم الصكر ناقداً محللاً ومعللاً الظواهر الأسلوبية في هذه القصيدة ولا سيما الأسطورة في أسلوب السياب. فيراه شاعراً صادقاً في استعمال الرمز الاسطوري أو استثماره على الرغم من عيوبه الذاتية في حشد الرموز وتتابعها بشكل مكثف قد يخنق التجربة أحياناً.. هذه قراءة نقدية رائعة، تبحث عن جماليات الأسلوب كما تظهر في الصور الشعرية التي يحاول الناقد استجلاءها واستشراقها وتجسيدها في آن واحد وكأنه يحاول الاجابة عن سؤال ذاتي قريب من الحوار الداخلي: كيف تتحرك اللغة الشعرية في القصيدة من خلال صورها؟ وقد وفق الصكر إلى الاجابة ليس في هذين المثالين فحسب، بل في أكثر كتاباته النقدية التي تناولت جيل السبعينات والثمانينات.. فهو حين يبحث ظاهرتي الغموض والوضوح في شعر السياب أو الجيل السبعيني ينطلق من المعيار التحليلي ـ الفني نفسه الذي تبناه في قراءاته الكثيرة لقصائد هذا الجيل الشعري، أي أنه يفهم هذه الظاهرة بواقعها الشعري التطبيقي وليس بواقعها النظري التأملي. فهو حين يرى أن النص الملفق يخذل شاعره قبل قارئه، إنما يدعو الشعراء الشباب إلى الابتعاد عن الادعاء الفارغ واستعارة حناجر الآخرين، على حد تعبيره، في قصائدهم السرابية أو الضبابية المعتمة.

فاللغة هي النص. دعوة رائعة ومخلصة من الناقد حاتم الصكر لجيل السبعينات وغيرهم من الشعراء. فهو حين يقرأ قصيدة لعدنان الصائغ أو مجموعة قصائد يسعى إلى البحث عن المتعة الفنية في هذه القصيدة أو تلك كما يصورها الكون الشعري للقصيدة ذاتها.. فقد يرى في شعر الصائغ صورة

جميلة أخاذة هي شعر حقاً، ولكنه سرعان ما يصاب بخيبة الأمل حين يجد الصياغة الركيكة قد أهالت على تلك الصورة ومثيلاتها ركاماً من الألفاظ تشطح بعيداً ولا تؤسس فكرة.. هذه أحكام نقدية صادقة بعيدة عن القضائية الصارمة أو الفردية النزقة أو الذاتية المتطرفة أو الانفعالية الساذجة لأنها ــ أي أحكامه التحليلية ــ الفنية جاءت نتيجة لقراءة واعية في النص وليست بديهية موضوعة أو جاهزة قبل البدء بالقراءة النقدية.

يمثل هذان المثالان النقديان التطبيقيان كغيرهما من الأمثلة التي ذكرناها، ظاهرة النقد المنهجي لمرحلة (المثال) من خلال معياره التحليلي ــ الفني الذي قد تشارك الحس النقدي تأثرية صافية وذوق شعري مرهف.

لا شك في أن هذه الأمثلة النقدية بأقلام كتّاب ونقاد وأدباء وشعراء وعلماء تؤرخ المراحل الأدبية ــ التاريخية الثلاث: التأسيس والتحول والمثال لتطور نقد الشعر في العراق ضمن اطار التأثرية والمنهجية منذ مطلع هذا القرن.. وهي مراحل مرتبطة بحركة الثقافة الأدبية العربية المعاصرة في تطورها الفكري ونضجها الحضاري وتطلعها الإنساني..

مثال نقدي – تطبيقي – رقم (1)

نقد قصيدة شوقي بك[1]

للمرحوم جميل صدقي الزهاوي

قصيدة شاعر النيل الكبير أحمد شوقي بك في رثاء فقيد الأدب اسماعيل باشا صبري لا تناسب منزلته في القريض، وقد وجدت في نفسي دافعاً لنقدها ففعلت راجياً أن لا أحيد عن الصواب، قال – حفظه الله – :

اجل وان طال الزمان موافي   أخلى يديك من الخليل الوافي

أجد المعنى مضطرباً لا يتماسك وان ربطه بسلسلة الوزن وأحكم وثاقه، وكنت قد ظننت أول وهلة انه جعل (أجل) مبتدأ و(موافي) خبراً له فاصلاً له بـ(ان) الوصلية مع جملتها، ولكن عدم جواز الابتداء بالنكرة أرجعني إلى الهدى وترجح لدي أن المبتدأ محذوف فكأنه يقول: (هو اجل)، وحينئذ يكون (موافي) صفة للخبر وهو (أجل) هذا جيد ولكن في الفصل بين الموصوف والصفة بـ(ان) والجملة تشويشاً للمعنى كان على الشاعر الكبير أن يتجنب دواعيه فكما لا يجوز أن يقال: (الرجل – وان كان ذا مال – الظالم ممقوت) كذلك القول (رجل – وان كان ذا مال – ظالم ممقوت)، ولا شك أن شاعر مصر العصري في مطلعه هذا قد جرد من نفسه شخصاً وجعله يخاطبه كما كان يفعل الأقدمون. وقد أسف لاخلاء الأجل يديه من خليله الفقيد كأنه عصفورة أفلتت من يديه فرآهما خاليتين فجعل يصرخ أسفاً.

وقال:

ذهب الشباب فلم يكن رزئي به   دون المصاب بصفوة الآلاف

يرثي شوقي ببيته هذا شبابه أكثر من الفقيد مبيناً أن رزءه بشبابه ليس دون رزئه به فهو إما يساويه أو فوقه ولعله أراد أن يخالف المتقدمين ممن يبالغون فيعدون مصابهم بمن يرثونه فوق كل مصاب، غير أن البيت لا يرتبط بما قبله.

وقال:

جلل من الأرزاء في أمثاله   همم العزاء قليلة الاسعاف

وقد امعنت النظر ملياً فلم اهتد إلى معرفة هذا الجلل من الأرزاء هل هو ذهاب شبابه أو فقده للمرثي؟

وقال:

خفت له العبرات وهي أبية   في حادثات الدهر غير خفاف

كأنه يقول: خفت له العبرات وهي غير خفاف، ولو قال (وكن غير خفاف لزال التناقض باختلاف الوقت). وكلمة (أبية) من الحشو البارد الذي لا يتجرع حتى في عمارّة القيض.

وقال:

ولكل ما أتلفت من مستكرم   إلا مودات الرجال تلاف

تفلسف شاعر مصر في بيته هذا وان كان أجنبياً عن المطلب إذ لا مناسبة بين موت اسماعيل ــ رحمه الله ــ وما أتلفه شوقي أو القارئ من مودات الرجال. وإذا كان يشير إلى انه أضاع مودة المرثي فإن هذه المودة لم يتلفها هو أو القارئ بل أتلفها الأجل الذي ذكره في المطلع.

وقال:

ما أنت يا دنيا أرؤيا نائم   أم ليل عرس أم بساط سلاف

يريد: إنك يا دنيا سريعة الزوال لا تدوم لذاتك كرؤيا النائم وليل العرس وبساط السلاف على حد قول ابن الخطيب:

لم يكن وصلك إلا حلما   في الكرى أو خلسة المختلس

ومتى كانت رؤيا النائم في كل وقت لذيذة حتى يقرنها بليل العرس وبساط السلاف.

وقال:

نعماؤك الريحان إلا أنه مست حواشيه نقيع زعاف
ما زلت أصحب فيك خلقاً ثابتاً حتى ظفرت بخلقك المتنافي

شبه نعماءها بالريحان الذي مست حواشيه نقيع السم ولو صدق التشبيه لهلك كل من يشم ريحانها من أول مرة فلم يمهل المشبه كل هذا العمر. ولا أدري أي خلق للدنيا ثابت ما زال يصحبه فيها حتى ظفر بخلقها المتنافي. وقد اتفق العلماء من القديم أن لا شيء في العالم ثابت حتى ان الأقدمين جعلوا تغيره دليلاً على حدوثه فقالوا: العالم متغير وكل متغير حادث.

ولا أحسب شوقي بك نفسه يعد هذا المعنى من المعاني العصرية فإنه معنى قديم غث تمقته النفس العصرية.

قال:

ذهب الذبيح السمح مثل سميه طهر المكفن طيب الألفاف
كم بات يذبح صدره لشكاته أتراه يحسبها من الأضياف؟
نزلت على سحر السماح ونحره وتقلبت في أكرم الأكناف

عبر عن الفقيد بالذبيح للاشتراك في الاسم في اسماعيل الذبيح وأراد أن يقرب هذا التشبيه فقال: (كم كان يذبح صدره) وقد أبعده فإن اسماعيل المشبه به مذبوح وهذا يذبح صدره فهو ذابح ولا أدري هل قصد من (الشكاة) الذين كانوا يشكون إلى المرثي أمراضهم فكان يذبح صدره لهم أو أراد بالشكاة المصدر قاصداً أنه يذبح صدره للشكاية ظاناً أن الشكاية من الأضياف على عادة العرب ولم يحسن التعبير إذ قال: (أتراه يحسبها) فالمضارع للحال والمستقبل ولا أظنه بعد موته يحسبها من الأضياف وليته قال: (هل كان يحسبها) ليلائم قوله في صدر البيت: (كم بات يذبح) والسحر ـ بالفتح والسكون ـ هو الرئة فهو يقصد أن العلة نزلت برئته ونحره، وعلى ذلك فهي التي ذبحت صدره ـ كما يقول ـ لا انه ذبحه بنفسه.

أما قوله:

لجت على الصدر الرحيب وبرحت
بالكاظم الغيظ الصفوح العافي
ما كان أقسى قلبها من علة
علقت بأرحم حبة وشغاف

فالثاني منها جيد.

وقال:

قلب لو انتظم القلوب حنانه لم يبق ناس في الجوانح جاف

الناس: جمع أو اسم وضع للجمع ولم أر أحداً وصفه بمفرد. وظاهر اللفظ يدل على أن (في الجوانح) ظرف لـ(لم يبق ناس).

وقال:

حتى رماها بالمنية فانجلت من يبتلي بقضائه ويعافي

أخال مرجع الضمير في (رماها) هو (الحبة) قبل بيت ولكني لا أعلم مرجعه في (انجلت) ومعنى انجلت: انكشفت وانسلخت، فأي شيء انجلى وما هو موقع (من يبتلي بقضائه) من الاعراب: والظاهر أن البيت عميق جداً لا يصل جبل الذهن إلى غوره.

وقال:

أخنت على الفلك المدار فلم يدر وعلى العباب فقرّ في الرجاف
ومضت بنار العبقرية لم تدع غير الرماد ودارسات أثافي

مضى على ظن الأقدمين القائلين أن الأفلاك أجسام تدور ولا أدري أي فلك وقف عن دورانه لأنها أخنت عليه، وان قصد بعض النجوم فإنه وان أخنى عليه الدهر لا يقف عن الدوران وقد زعم بعض الفلكيين أن النجيمات بين المشتري والمريخ كن في الأصل سيارة فأصابها ما كسرها فصارت قطعاً من الحجارة متفرقة ولكنها لم تقف إلى اليوم عن الدوران. وإذا قر العباب في الرجاف ـ البحر ـ فهل ذلك من الاخناء عليه؟ وأحب أن يتشبه بشعراء الجاهلية فذكر

الرماد ودارسات الأثافي بعد خمود نار العبقرية بموت الفقيد.

قال:

حملوا على الأكتاف نور جلالة يذر العيون حواسد الأكتاف

لو كان النور مما يحمل على الأكتاف لغفرت له إغراقه في قوله:

(يذر العيون حواسد الأكتاف).

قال:

وتقلدوا النعش الكريم يتيمة ولكم نعوش في الرقاب زياف

(يتيمة) حال من النعش ولا يسمى السرير نعشاً إلا إذا كان عليه ميت فهل يصح أن يمسي ميتاً وهو لم يفارق صاحبه الذي فوقه؟ ولعله أراد: درة يتيمة، فحذف الموصوف من غير دلالة فكان من قبيل (المعنى في بطن الشاعر) و(زياف) جمع زيف الدرهم الرديء وكأنه أراد بالنعش المحمول عليه فجعله درة يتيمة وأبان أن كثيراً من النعوش كالدرهم الزائف.

قال:

متمايل الأعواد مما مس من كرم ومما ضم من أعطاف

حال ثانية من النعش، فهو يريد أن النعش كان متمايل الأعطاف لأنه مس كرماً وضم أعطافاً.

قال:

وإذا جلال الموت واف سابغ وإذا جلال العبقرية ضاف
ويح الشباب وقد تخطر بينهم هل متعوا بتمسح وطواف

جاء (تخطره) بمعنى تخطاه متعدياً ولم يجئ (لازماً) والتمسح بالشيء لمسه.

قال:

لو عاش قدوتهم ورب لوائهم نكس اللواء لثابت وقاف

الظاهر أن (لو) في البيت حرف شرط للمستقبل وجوابه: (نكس اللواء) والعجب أن يكون المرثى ثابتاً وقافاً وهو قد مات.

قال:

فلكم سقاه الود حين وداده حرب لأهل الحكم والأشراف

برئت من الأدب إن كنت أعرف معنى البيت ومراد الشاعر الكبير وعسى أن يكون قد أراد أنه سقى اللواء وده يوم كان وداده حرباً لأهل الحكم والأشراف أو أراد أن حرب أهل الحكم والأشراف قد سقته الوداد ومن العجل أن يسقى الود حين وداده وما أقصر اللفظ عما أراد.

قال:

لا يوم للأقوام حتى ينهضوا بقوادم من أمسهم وخوافي

الظاهر أن الباء في (بقوادم) للسببية: فالمعنى: لا يوم عادة للأقوام إلا متى ما طاروا في المستقبل بسبب قوادم وخوافي من أمسهم الماضي كأن يجعلوا ماضيهم الذي أفلت جناحاً يطيرون به في مستقبلهم.

قال:

لا يعجبنك ما ترى من قبة ضربوا على موتاهم وطراف
هجموا على الحق المبين بباطل وعلى سبيل القصد والاسراف

ينهى عن الاعجاب بما ضربوا على قبور الأموات من قبة وطراف عادا ذلك من الهجوم بالباطل على الحق وبالاسراف على القصد تحزباً للوهابية التي تحرم رفع القبب على الأموات عملاً بالحديث الشريف (خير القبور الدوارس)، وما أبعد مثل هذه المسائل الخلافية عن الشعر والرثاء.

وقال:

يبنون دار الله كيف بدا لهم غرفات مثري و سقيفة عافي
ويزورون قبورهم كقصورهم والأرض تضحك والرفات السافي

السقيفة: الصفة و(سقيفة عافي) إضافة للموصوف إلى الصفة والمعنى:

انهم يبنون المساجد تارة مزينة كغرفة المثرى وتارة مهملة كسقيفة منزل دارس، ومعنى (يزورون قبورهم): يحسنونها و(السافي): هو المسرع في خطوه أو طيرانه ويستعمل للريح أيضاً. ولا أدري كيف وثف رفات الموتى في قبورهم بالسافي وهو ساكن لا يبرح مكانه.

قال:

فجعت ربى الوادي بواحد أيكها   وتجرعت ثكل الغدير الصافي
فقدت بناناً كالربيع مجيدة   وشى الرياض وصنعة الأفواف

الوادي: هو وادي النيل وواحد أيك رباها: هو بلبلها الغريد الميت. والعجيب أن تفجع ربى وادي النيل بواحد أيكها وتتجرع ثكلاً ليس لها بل للغدير الصافي كما يدل عليه الشطر الثاني من البيت الأول وإن صح أن الغدير الصافي هو الثاكل كان الأولى بتجرعه إياه ولا يجوز أن تكون الاضافة في (ثكل الغدير) من إضافة المصدر إلى المفعول إذ قد أبان في الشطر الأول أن المفجوع به واحد أيكها فهو المثكول.

وقال:

إن فاته نسب الرضي فربما   جرياً لغاية سؤدد وطراف
أو كان دون أبي الرضي أبوة   فلقد أعاد بيان عبد مناف

الطراف هنا: هو الشرف، وما كان أغناه من الاهتمام بكون المرثي ليس ذا ولد كالرضي اشتهر بالفصاحة والقريض حتى يعتذر له بكونه أعاد بيان عبد مناف.

قال:

شرف العصاميين صنع نفوسهم   من ذا يقيس بهم بني الأشراف
قل للمشير إلى أبيه وجده   أعلمت للقمرين من أسلاف

أنه قد أجاد في البيت الثاني كل الاجادة وهو خير من قول القائل:

لا تقل أصلي وفصلي هكذا   إنما أصل الفتى ما قد حصل

ومن قول الآخر:

انــا وان اكــرمــت أوائـــلــنـــا لــسـنـا عـلـى الآبـاء نـتـكـل
نـبـنـي كـمـا كـانـت أوائـلـنـا تـبـنـي ونـفـعـل مـثـلـمـا فـعـلـوا.

قال:

لو أن عمرانا نجارك لم تسد حتى يشار إليك في الأعراف

أراد: لو كان نسبك كنسب موسى عليه السلام يتصل بأبيه عمران لم يكف ذلك لسيادتك ما لم تعمل أعمالاً يشار إليك بها في سورة الأعراف والبيت مريض على وجهه شحوب كأن به فقر الدم.

قال:

قاضي القضاة جرت عليه قضية للموت ليس لها من استئناف
ومصرف الأحكام موكول إلى حكم المنية ما له من كافي
ومنـادم الأملاك تحت قبابهم أمسى تنادمه ذئاب فيافي

نظر شوقي إلى دولة الصنائع البديعية المنقرضة وأراد أن يحيي منها صفة مراعاة النظير فأتى في البيت الأول بقاضي القضاة والقضية والاستئناف، ويصرف الأحكام: هو الملك الذي يغيرها من وجه إلى وجه ومنادم الأملاك: هو الذي يجالسهم وما أدري لماذا اقتصر وهو يريد أن يهول بالموت على قاضي القضاة ومصرف الأحكام ومنادم الأملاك، أليس هناك من في موتهم عبرة من الفلاسفة والشعراء.

قال:

فـي مـنـزل دارت عـلـى الـصـيـد الـعـلا
فـيـه الـرحـى ومـشـت عـلـى الأرداف
وأنيـل مـن حـسـن الـوجـوه وعـزهـا
مـا كـان يـعـبـد مـن وراء سـجـاف

العلا: جمع علياء مؤنث الأعلى والأرداف: جمع ردف وهو جليس الملك عن يمينه يشرب بعده ويخلفه إذا غزا، ومن الغريب أن تمشي الرحا والمعروف أنها

تدور وأذيل: بمعنى أهين. فهو يريد في البيت الثاني ان ما كان يعبد من وراء الستر قد أهين بالموت فجعلت الأرجل تطأه.

قال:

من كل لماح النعيم تقلبت ديباجتاه على بلى وجفاف

اللماح: هو اللامع كقوله: (في عارض كمضي الصبح لماح) ولماح النعيم: هو الذي يلمع عليه النعيم. وتقلبت بعمنى تحولت عن وجه إلى وجه، وهي تتعدى بـ(في) يقال: تقلب في المناصب، إلا في مثل قولهم: (تقلبت الحية على الرمضاء). الديباجتان: الخدان، ولما كان (تقلبت ديباجتاه) وصفاً لـ(لماح النعيم)، فلا يجوز أن يقول: (على بلى وجفاف) لأنه يريد بيان ما كان يعبد من وراء سجاف قيل: ان أذيل بالموت لا بيان ما آل إليه.

قال:

وترى الجماجم في التراب تماثلت بعد العقول تماثل الأصداف

كان الأولى أن يقول بدل: (تماثلت) لتناسب (ترى) التي تدل على الحال.

قال:

وترى العيون القاتلات بنظرة منهوية الأجفان والأسياف
وتراع من ضحك الثغور وطالما فتنت بحلو تبسم وهناف
غزت القرون الذاهبين غزالة دمهم بذمة قرنها الرعاف
يجري القضاء بها ويجري الدهر عن يدها فيا لثلاثة أحلاف

أحسن فيهن.

وقال:

ترمي البرية بالحبول وتارة بحبائل من خيطها وكفاف

الحبول: جمع حبل بالكسر بمعنى الداخية، والحبائل جمع حبالة بمعنى الشرك. والكفاف: جمع كفة وهي الحبالة. والذي استخلصته من معنى البيت هو أن الغزالة ـ الشمس ـ ترمي الناس بالدواهي والاشراك وهي من المعاني

التي تنافي العلم فإن الشمس تعطي القوة والحياة بدل الموت.

قال:

نسجت ثلاث عمائم واستحدثت أكفان موتى من ثياب زفاف

لم أجد سبباً يحدوه إلى جعل الأكفان محدثة من ثياب الزفاف ومتى كانت الأكفان من ثياب الزفاف. وربما قصد أن بياض الشيب الذي عده بمثابة الكفن وهو العمامة الثالثة مستحدث من سواد الشعر في الشباب وهو العمامة الأولى.

قال:

أأبا الحسين تحية لثراك من روح وريحان وعذب نطاف
وسلام أهل وله وصحابه حسرى على تلك الخلال لهاف

عذب نطاف: من إضافة الصفة إلى الموصوف، والنطاف جمع نطفة وهي الماء الصافي، وحسرى: جمع حسير بمعنى متلهف كمريض ومرضى. والبيتان لا بأس بهما.

قال:

هل في يدي سوى قريض خالد أزجيه بين يديك للاتحاف
ما كان أكرمه عليك فهل ترى أني بعثت بأكرم الألطاف
هذا هو الريحان إلا انه نفحات تلك الروضة المئناف

وصف قريضه في رثاء الفقيد بالخلود وهو لعمري ليس بالشعر الخالد وقد جاء أنف المرعى بمعنى أكله، ولم يجئ المئناف إنما يقول روضة أنف ـ بضم الأولين ـ.

قال:

أيام أمرح في غبارك ناشئا نهج المهار، على غبار خصاف
أتعلم الغايات كيف ترام في مضمار فضل أو مجال قوافي

خصاف: اسم فرس مشهور، وهما من الشعر الجيد.

مقال نقدي ـ تطبيقي رقم (2)

الشقيق الباكي[1]

ديوان للشاعر أحمد زكي أبي شادي

للدكتور مصطفى جواد

الشعر الخاص بصاحب الديوان نيف وستون وسبعمائة آلاف من الأبيات ـ على ... قد تضمنتها ثمان وسبعون وأربعمائة قصيدة مقطوعة.

... علم التجديد والتطور في مصر الناهضة وقائدة ... ب (النظم الحر) أي: الشعر المرسل.

وانك لتبصرن علو حياته الفلسفية والخيالية والحقيقية في ما اضطمت عليه دفتا هذا الديوان من الشعر السامي الكامل، اللذيذ الطعم، الوثير الشريعة، المطفئ أوام العربية. ففيه الحقائق النيرة. والخيال البديع، والغزل الشريف، والتشبيه الجميل، والتنبؤ الصادق، والمناظرة العادلة، والرثاء الخالد، والحكم الرصيفة، والتاريخ الوعظي، والمداعبة الجليلة، والملاعبة الحنون، والابعاد المهلع، والتصوف النزيه، والإيمان بوجوب خدمة الوطن، وغير ذلك من شؤون ذات شجون.

ومن يلم بهذا الديوان القيم الثمين يجد عذوبة اللفظ وسوغ التعبير والكلم المستأنس الأنيس والابداع المستحق للاستبداع. فهو ينبوع أدب عال مزيج من العربي والغربي لا يستغني عنه الشاعر في خلوته ولا الأديب في مطالعته ولا العطار في دكانه ولا الفلاح في مزرعته وكيف يستغنى عن غذاء الروح ورقوء الجروح وموقظ النفوس؟

أجل ان الدكتور أبا شادي آس للجروح كما أن شعره آس للنفوس أضيف إلى ذلك دماثة أخلاقه الشهيرة ورقة طباعه الكريمة، وحنا نفسه وايلاعه بحب الحق

وبساطة يديه ولباقته الوافرة، وأن امرءاً هذه صفاته لقمين بالتعظيم والقدر والاعتداد وان شعره لخليق بالتبجيل والاجلال والاستعظام، لأنه فيض نفس عالية طاهرة ماهرة، وشآبيب قلب طافح بالحق والسلامة والرأفة، رأيت لما باصرا أن ناساً في مصر نعوا على الدكتور المبدع (طريقته المرسلة المبدعة) بأنها تشذ عن القوافي وتزور عن الوزن، وهم ينسون أو يتناسون أن الشعر الحي هو ما كان ملاكه (المعنى الواضح والتعبير السجيح والأدب السامي) فليس الوزن والقافية إلا جلبابين من جلابيب الشعر يلبسهما إياه من أحب ويعريه منهما من لم يحب، أو لم يروا إلى (عبد الرحمن بن حسان بن ثابت) حينما لسعه زنبور وهو صبي فجاء أباه يبكي فقال له حسان: مالك؟ فقال: (لسعني طائر كأنه ملتف في بردى حبرة) فقال حسان: (قلت والله الشعر).

فهذا شاعر الإسلام المخضرم قد أيد أن الشعر شعر من حيث المعنى لا الوزن ومن حيث الابداع لا القافية، بل ألم ينظروا إلى ابنة لبيد بن ربيعة الصبية لما مدحت الوليد بن عقبة بالأبيات التي آخرها:

فعد ان الكريم له معاد   وظني بابن أروى أن يعودا

فقد قال لها لبيد أبوها: (أحسنت يا بنيتي لولا انك سألت) فقالت له:

(إن الملوك لا يستحى من مسألتهم) فقال لها (يا بنيتي وأنت في هذا أشعر). فهذه الصبية النابغة لم تأت بوزن في قولها الأخير ولا قافية، وإنما أرسلته حكمة وجواباً رصيفاً فعدها أبوها في النثر أشعر منها في الشعر المتعارف.

فالأديب يدرك من هاتين القصتين مراد العرب بالشعر وهم في ذلك الزمن أي غرة القرن الأول للهجرة ويعلم أن هذا دليل لا يسيخ ولا يتداعى.

وان الدكتور أبا شادي شاعر فحل وكمي مدجج بالسلاح في ميدان الشعر، فلا بدعة في أن استنتل من صفه يصاول ويتحمس ويقبل ويدبر، فالاستنتال المحكم من صف الشعراء فن برأسه ودال على الابداع وزيادة الاتقان وبأي حق يعاب من قطف ثماره اليانعة بيديه، وكيف يجبر على اتخاذ سلم أو غيره والقطوف دانية؟

أما حبه لمصره العزيزة فلا يؤثر فيه المدح ولا الذم لكونه قد استحوذ عليه منذ طفولته فصار كالغرائز أي الانطباعات النفسية التي توجد بوجود صاحبها في الدنيا، وانك لتجدنه يقول في قصيدة (حامد البقار ص 258):

إن العروبة والكنانة ملتي ... دين يوحده الوفيّ العابد
فلموطني روحي وكل جوارحي ... وله حنيني والشعور الماجد
يكفي لنا النسب العتيد مجمعاً ... فجميعنا صيد رماه الصائد

فلا تنشب أن تجل هذا الشعور المبارك النير والاعتراف بحق العروبة وكل من ينتسب إليها وهم الآن فرائس بين الشدوق.

أما شعره المرسل فكثير، ومنه قصيدة (الفنان) في ص 530 وقصيدة (الرؤيا العجيبة البديعة) في ص 658 (إذا) في ص 923 مترجمة عن الانجليزية وقصيدة (ترنيمة أتون) في ص 963.

وهو كثير الغزل عاشق للجمال أي عشق، وشواظ من نار في قصائده الوطنيات وفنان في مراسلته ومداعبته الشعريتين وذو ارهاص في وصفه القصصي وكيف لنا أن نصف نبوغه وحصافته وبراعته بهذه السطور وهذا العقل الضيق المظلم؟

وما الذي يستوجب التمحيص؟

1 ـ اللغة والنحو: في ص 182 (الخطاب موجه إلى أحد الأدباء الغيورين) والغيور صفة يستوي فيها المذكر والمؤنث مثل: صبور وشكور وفخور فلا تجمع جمع مذكر سالماً فالصواب (الأدباء الغير) على وزن (كتب) والظاهر أن هذا القول للأستاذ الناشر.

2 ـ وفي ص 29 (والمرء أصغر من احاطة عقله) والاحاطة تعدى بالباء لا بنفسها غير أن الشاعر مضطر غالباً ولا غرابة.

3 ـ وفي ص 44: وبدهي أن الطبع و(فخليق بالشاعر أن يكون) و(انه لفقير ومسكين ذلك المجتمع) والصواب (بديهي) وهو المسموع لا المقيس و(فالشاعر خليق أن يكون) لأن المراد جدارته بالكون لا جدارة الكون به

و(ان ذلك المجتمع لفقير) خوفاً من ضعف تأليف الكلام الناشىء من الاضمار قبل الذكر.

4 ــ وفي ص 47: (ليس من مستلزمات التطور أو التجديد) والصواب (التطور ولا التجدد) أو (التطوير ولا التجديد) لحصول المقابلة واثبات النفي لكليهما.

5 ــ وفي ص 48: (يجنى عفواً أو عمداً على رابطتها الدينية طالما حافظنا على الأساس) و(طالما تزورنا) أي: طالت زيارتك إيانا، فلا استمرار زمنياً فيها. فالصواب (ما دمنا) أو (ما حافظنا).

6 ــ وفي ص 45: (الاساءة للأدب نفسه)، والصواب (إلى الأدب نفسه) من (أساء إليه) لا (له).

7 ــ وفي ص 50: (مذهبي الذي ألتم به) والصواب: (آتم) يجعل الهمزة الثانية مدأ مجانساً لحركة الهمزة الأولى ولا بد من ذلك.

8 ــ وفي ص 161: (وفي الغد سوف لا يبقى بناء) و(سوف) حرف استقبال للاثبات لا للنفي ولا يفصل بينها وبين الفعل بـ(لا) وغيرها.

9 ــ وفي ص 190: (وتعيد للبؤساء صفو حياتهم) يريد بالبؤساء التاعسين مع أن معناه (الأقوياء) جمع (بئيس) أما جمع (بائس) فبائسون قياساً، وبؤس سماعاً.

10 ــ وفي ص119: (تمضي الدقائق بل وساعات ولا) و(بل) حرف عطف والواو حرف عطف فإما الجمع وإما الاضراب فالأحسن (تمضي الدقائق بل سويعات ولا).

11 ــ كثيراً ما يستعمل شاعرنا (رغماً) من دون الباء و(على) وآية ذلك قوله في ص 38:

أو فاتخذ من جراتي وتفنني رغم اشتراك اللفظ علم خبير

والصواب (على رغم) أو (برغم) على شعف أو (على الرغم من) وفي الكامل ج3 ص 36 قول الشاعر:

وما هي إلا كالعروس تنقلت على رغمها من هاشم في محارب

12 ـ وفي ص 441 (وإذا خشيت من افتتاني لا تخف) والصواب (فلا تخف) لأن جواب الشرط جملة طلبية يجب ربطها بالفاء.

13 ـ وفي ص 500: (فنسيت عمراً بالتعاسة مرهقاً) والتعاسة غير فصيحة ولا يحتملها القياس فالصواب (التعس) وقد كرر هذا المصدر في مواضع أخرى من هذا الديوان والنجاة من الضرورة أن يقول (فنسيت عمراً بالتعوسة مرهقاً).

14 ـ وفي ص 939:

تركوه لا حرس عليه كأنما حرسته آمال صباح مساء

بجر المساء لفظاً والمعروف بناؤها على الفتح لأنها أحد الظرفين المركبين، ولعل للشاعر الكريم وجهاً لم نتنبه عليه.

15 ـ وفي صفحة 961: (وصف الزهر الذابل طي كتاب الحبيبة) والصواب (في طي) لأن طياً مصدر لا يقبل الظرفية المكانية بلا حرف جر. وفي (ضمن) من مختار الصحاح (وانفذته في ضمن كتابي) أي: (في طيه).

16 ـ وفي ص 755: (تحالفت وأبود الدهر عن شرف) برفع (أبود) على العطف على الضمير المستتر في (تحالفت) وقد قال المبرد النحوي في الكامل ج 3 ص 7 ما نصه: (وليس بالوجه أن يعطف المظهر المرفوع على المضمر حتى يؤكد نحو: (اذهب أنت وربك فقاتلا) و (اسكن أنت وزوجك الجنة) ثم قال (وهذا على قبحه جائز)، أعني (ذهبت وزيد، واذهب وعمرو، فما المسوغ للقبح إذن)؟

17 ـ وفي ص 755: (وكلها حجج غراء شماء) والفصيح (غر، شم) بالجمع لأن، (أفعل) ومؤنثه فعلاء إذا وصف بهما جمع وجب جمعهما قال أبو العباس المبرد في الكامل ج 1 ص 39 ما نصه: (فإن أردت نعتاً محضاً يتبع المنعوت) قلت: مررت بثياب سود وبخيل دهم. وكل ما أشبه هذا فهذا مجراه وقال في ج2 ص250 ما نصه: (وإن أردت أدهم الذي هو نعت محض) قلت (دهم).

18 ـ وفي ص 759: (معروف عادة أن أيار (مايو) أبهج الشهور) والصواب (ان أيار) لأن الباء لا تجر المبتدأ قياساً بل سماع شاذ جداً مثل: (بحسبك درهم) وربما جعلوا (درهماً) مبتدأ ولأن (مايو) هو أيار.

19 ـ وفي ص 758:

تعالي تعالي حبيبة قلبي فإن الصباح الجميل انتظر

وهو ترجمة بيت في ص 760 ونصه:

فقد زاد في الترجمة العربية صفة هي (الجميل) لأن النص بالانكليزي مجرد منها ومعنى ( ) ينتظر ولكن الدكتور الجاسم ترجمها بـ(انتظر) وهذا يجوز على ضعف لولا انه وكد المعنى بذكره (ان) الموكدة والتأكيد يزيل الاحتمال والتأويل.

20 ـ وفي ص 762: (كأن به جاريات الحياة) برفع (جاريات) والصواب نصبها لأنها اسم لـ(كأن).

وفي الديوان أغلاط لغوية كثيرة لا محل لبسطها..

الخاتمة:

هي قولنا أن الأدب العربي قد تناوله التطوير العظيم باضافة هذا الديوان الجليل القيم إليه لأنه من خيرة الشعر العربي ومن صفوة الأدب الانجليزي وكيف نتمكن من وصف بحر زخار واقد قمرت العيون بسنا لؤلؤه؟

أطال الله حياة شاعرنا الدكتور المفضال وامتعنا بأدبه الرائق في الأفواه والرائق للعقول انه رؤوف رحيم.

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (3)
أباريق مهشمة والواقعية الحديثة

عبر الآراء التي أبديتها في مقدمة هذا البحث المقتضب، سأتناول ديوان الزميل الشاعر عبد الوهاب البياتي، فالواقع أن صدور ديوان الزميل قد أثار حركة في جونا الأدبي في العراق، ولعل لهذا الجو نصيباً في ذلك.. انه بصورة موجزة يحفل بعديد القيم المتناقضة وضروب الاتجاهات الفكرية المتضاربة، ويزخر بشتى القابليات المتآلفة في جماعات أدبية آل مصيرها إلى الافتعال والتحيز في بعض الأطوار، ومهما يكن فقد وقفت الظروف السائدة التي مر بها العراق ـ كبقية أجزاء الوطن العربي ـ وحالت دون اطلاع الأقطار العربية الشقيقة على النهضة الفكرية التحررية في العراق حتى أصبحت قولة الشاعر اليوناني ارستوفان «أشرار أثينا يطردون أخيارها كما تطرد النقود الرديئة النقود الجيدة» المثل السائد والمعبر عن الأوضاع الفكرية.

يتراوح هذا الديوان بين وجودية مفتعلة وبين رومانتيكية خائبة وبين واقعية غامضة تستمد صورها من خارج المجتمع ومن ضوضاء النخيل، ولهذا سيخرج كل قارئ للديوان بصورة غير واضحة عن شخصية الشاعر.. إنها مائعة متأثرة، إنها كالمرآة التي تعكس صور الأشياء ولكن بصورة مشوشة لأنها غير صقيلة، فلقد خضع الشاعر البياتي لمؤثرات شتى فقلد وحاكى، إلا في قصيدتين هما من روائع الشعر العراقي المعاصر (القرصان) و(ريح الجنوب).

أباريق مهشمة وشعراء آخرون.

خضع عبد الوهاب البياتي لتأثير ناظم حكمت، وقصيدته (سوق القرية) مثال.

لهذا التأثر في اعتماد الأمثال الشعبية الشائعة.

خضع البياتي لتأثير ناظم حكمت في تناوله الشخصيات في الشعر وقصيدته (كوريا عام 1953) نموذج صارخ لتقليده قصيدة (في الأعماق) و(بطرسبرج عام 1917)[1].

تراكيب لفظية:

وفي شعر البياتي تراكيب لفظية نقلها مع التشويه من شعراء آخرين، خذ مثلاً قصيدته (فيت مين) وستجد تعابير (البغايا الشقر) و(الثلج والعتمات) و(بحرابهم أبداً برشاشاتهم يتقدمون وحنينهم..) منقولة بالنص من قصيدة بطرسبرج عام 1917 لناظم حكمت مع وحدة موضوع القصيدتين، ومع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالطبع.

وتعبير (وحق أسماء الكلاب) منقول من قصيدة (البنفسجات والأصدقاء الجياع لناظم حكمت) وكذلك (العاصي الملعون) فلك أن تجده في قصيدة (الأحشاء المقدسة) للشاعر التركي الكبير ولقد خضع البياتي لتأثير بابلو نيرودا في قصيدته (الأصدقاء الأربعة) المنشورة في مجلة (الأديب) حيث نهب الشطر (وكأعمى قادني النجم إلى الباب المضاء) بنصه من قصيدة (الطريدة) (لبابلو)، وفي قصيدته (ماو ماو) نرى إلى هذا التعبير (الليل قاتم ولكن الإنسان يقدم شاراته الأخوية) منقولاً من القصيدة ذاتها. ولقد بلغ (احتقار) الشاعر للقراء أقصاه عندما ترجم مقدمة الطبعة الأمريكية لملحمة (فليستيقظ الحطاب) للشاعر الشيلي الكبير بابلو نيرودا، بقلم صموئيل سيلن ونشرها مع تشويه ضئيل باسمه في مجلة (الثقافة الجديدة) العراقية عدد 2 كانون الأول سنة 1953 وحتى صورة الذين يتأرجحون بلا رؤوس في الهواء في قصيدة (الملجأ العشرون) مأخوذة من قصيدة بابلو نيرودا (إلى هاوارد فاست).

وقوله في قصيدة (صحوة الأموات):

لم يعرفوا نور السماء ولا تباريح الغرام

تشويه لقول الجواهري:

لم يعرفوا نور السماء لفرط ما انحنت الرقاب

وقصيدته (مسافر بلا حقائب) لا تعتمد فكرة (البشر فانون جميعاً) لسيمون دي بوفوار فحسب بل وتستعمل ألفاظ الكاتبة بالنص (لا وجه لا تاريخ لي لا مكان الخ..(؟))

وقصيدته (سارق النار) تذكرني بـ(بروميثيوس طليقاً) و(عينا حبيبي كوكبان وصدره ورد الربيع) بنشيد الانشاد. وحتى قوله:

قلبي مياه البحر تحمله تفاحة حمرا كتذكار

مأخوذ من قول ناظم حكمت ـ قصيدته ذبحة صدرية ـ (تمضي وأنا لا أملك ما أقدم لشعبي المسكين غير تفاحة حمراء هي قلبي).

وقوله في قصيدته (الأسير) المشبعة بروح قصيدة أمجد الطرابلسي المعروفة:

(يا ملاكي الصغير عرفت الألم)

مسروق من بودلير، وفي قصيدته (الذئب) تنتصب تعابير ناظم حكمت (يا أخت قلبي يا كنزي الوحيد) في رسائله الشعرية من السجن إلى زوجته.

أما قوله:

(شيد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق)

يذكرني بقول نيتشه «عش دائماً في خطر، شيد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف وأقلع بسفائنك إلى البحار النائية..»

وقوله في القصيدة نفسها (فليدفن الأموات موتاهم) يذكرني بالسيد المسيح وذكرني قوله:

«ماذا يشتهي الإنسان
إن ملك الذي يشتهيه

ماذا؟ سوى القمر الذي قد يشتهيه» برغبة كاليغولا

أما قوله في قصيدة مذكرات رجل مجهول النثرية:

فنحن يا مولاي قوم طيبون، فنحن يا مولاي نحن الكادحين

فقول مشوه لقول رامبو «عمال يا مولاي نحن عمال نحن، نحن من عصور جديدة مليئة بالعظمة».

أما قوله في قصيدة (الحديقة المهجورة):

«من ألف ألف والحياة عنانها بيد الرغيف»

فتشويه لقول الجواهري:

ولم تزل الدنى من ألف ألف يصرف من أعنتها الرغيف.

أما قصيدة (الحريم) فهيكل مشبع بقصيدة ناظم حكمت: (بيير لوتي).

وبكل تواضع أطلب إلى القارئ أن يعود إلى العدد الثامن من مجلة (القلم الجديد) نيسان 1953 ليطلع على قصيدة (معركة الحرية) ليقارن بينها وبين قصيدة (الباب المضاء) المنشورة في (أباريق مهشمة) وليرى أي تشويه مقيت يثير الشفقة والاشمئزاز ارتكبه البياتي بحق تلك القصيدة، ولا يسعني بهذه المناسبة إلا أن أشير إلى الفارق بين التجربتين، تجربة شاب ينقذف في صميم المعركة وعبر وابل الرصاص والدماء والدموع ليكافح ويخرج بتجربة، وبين شاب كان يتمتع بهدوء الطبيعة في مدينة (الرمادي) في ذات الوقت.

مهزلة التمويه:

وحين أقدم السيد البياتي على (استعارة) الأجواء والتعابير في بعض القصائد من شعراء آخرين، علم سلفاً أن أمره لا بد أن يفتضح عاجلاً أو آجلاً، فلجأ في بعض الأحيان إلى حيلة طريفة يتقي بها الأمر قبل حدوثه، فأنت تراه ـ كلما اغتصب قولة من شاعر آخر ـ أسبقها بنقتطين (:) تدلان على أن قولاً سيقال، ثم أحاطها بأربعة أقواس « » كالأقواس التي يؤطر بها مقول القول حتى يصبح القارئ في حيرة من أمره. أترى الشاعر يشير بهذه الأقواس إلى أن ما

بينهما (مضمن) أم أن الأمر خلاف ذلك؟ أما الذين يجهلون فسيكبرون هذه الشاعرية الفذة وأما الذين يعلمون مصدر تلك الأسلاب فسيقولون لقد اعترف الرجل بأنها ليست له.. حين وضعها بين أقواس، هذا ما ظنه السيد البياتي. فإذا أدرك القارئ أن هذه الأسلاب لم توضع داخل أقواس وأن بعض الأسلاب شوهت وأن بعض الأشطر الموضوعة داخل أقواس هي من نظم البياتي بالذات أدركنا الهدف الذي يسعى إليه الشاعر.

خاتمة المطاف:

ألا يدرك القارئ انني أطلت وماذا لو تركت له بقية الديوان ليتأكد من خلوه من صور البيئة الاجتماعية وليقف على التنافر الغريب بين الصور، ولأذكر على سبيل المثال يرمز إلى عشرات الشواهد:

يقول البياتي:

(وأصدقائي الميتون، كمياه نهر هائج يتدفقون) ولا أدري كيف السبيل إلى التوفيق بين موتى في حالة العدم والسكون وهياج طافح بالحركة؟ ان التنافر هو الطابع الذي يزخر به الديوان، ويبدو أن مخيلة الشاعر لا تتمتع بخيال يجمع بين المتنافرات ليخرج بصور تعبر عن التناقض في الحياة والمجتمع.

أود أن أنقل إلى القارئ العربي فقرة من مقالة للأستاذ عبد المجيد الملونداوي لتكون خاتمة كلمتي هذه «والملاحظة الأولى هي انني من أشد أنصار الثقافة، والثقافة الغربية على الأصح وأنا اعتبر عدم اطلاع الأديب على الأدب العالمي والثقافة العالمية نقصاً خطيراً يقلل من مقدرته الانتاجية إلى حد كبير ولكنني في نفس الوقت اعتبر الأديب الذي يكتفي بقراءة الكتب دون أن يلاحظ الواقع وما يدور حوله وفي محيطه وبيئته ويقوم في عزلته بمسخ القصص أو الشعر الغربي بعد أن يضع له عناوين وأسماء عراقية ويحشر فيه حوادث بارزة في الحياة العراقية قرأها في الصحف، اعتبر هذا النوع من الأدباء عابثين الخ..» (1)

كاظم جواد / أباريق مهشمة / مجلة الآداب / دار العلم للملايين بيروت / ع 7 / السنة الثانية / تموز / 1954 ص 33 - 36.

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (4)
وأنت تقرأ (هواجس نفس)

كانت مجلة (المعلم الجديد) قد رحبت بقصيدة (هواجس نفس) التي بعث بها السيد عبدالله خضر المهدي فنشرتها في عددها الأول من مجلدها التاسع عشر (شباط 1956) لما لمست فيها من شاعرية وفن.. وجدة مع تمكن من القديم:

سجى الليـل إلا عواء بعيـد ورقاص ساعتـي السـاهر..

ثم أصالة وثقة بالنفس وبراعة في مزج الفكر بالعاطفة بحيث تتحدد في تأملات لا يثقلها العقل:

ساضحك مني وأطوي الأنين وأنصب صدري لريح العدم..

وتتلو الصورة منها الأخرى منبثقة من دنيا نفس تحتشد فيها الهواجس وقلب لا يستقر به القرار.

تبحث هذه النفس عن الحقيقة أو عن الخير ـ إن شئت، لأنها قد تبلغ السر أو تكاد ولكنها لا تلبث حتى تنفر كمن يخشى أن تكون الأشباح واقعاً و (وحشة القبر) وجوداً ـ وفي الدنيا (ربيع) قد (ينثر ألوانه) الزاهية على المغالق الموحشة ونور قد يدق أبواب هذه الموحشات و (جنح الليل معتكر)..

هواجس هذا الشاعر من نفسه، وهي الرئيسة في مكونات شخصيته، وهي التي تهبه هذه القصائد ذات الستائر الرمادية، وبعد أن يطول التوجس ويستوي الوجود والعدم تبدأ هذه النفس تبحث لها عن مخرج أجدى، وذلك من حقها،

فهي ما زالت شابة، وليس (الهوى العدو) بمستطيع أن يسد كل المنافذ، وبحث النفس عن المخارج طبيعي وانها لواجدة في العقل المجرب أيداً وسنداً ومنهضاً وحاديا:

هبوبا هبوبا مع العاصفات مع الجاثمات رحاب الفضاء
وحشدا لهذي المنى الظامئات ونشرا جديداً لهذا اللواء
وسحا مع الديم الهاميات ليورق عزمي ويحيا الرجاء
ويأخذ عني نشيد الحياة مقيم النجوم وسيارها

لقد ألفت هذه النفس هذه النجوم ولكنها تريد أن تطلع عليها اليوم بثوب جديد تتخلله الأشعة ويحتويه الوميض وأخذت هذه النجوم عن تلك النفس أناشيد عديدة ولكنها ستأخذ منذ الآن أناشيد الحياة أناشيد العزم والرجاء..

هكذا يخيل للشاعر وهكذا يخيل للقارئ، فيستريحان ويطربان إلى هذا المرسى الجميل الذي بلغاه بعد طول الاين والنكد، فيهنئ احدهما الآخر متمنياً طول الاقامة وطيبها – وهيهات .. فما هو إلا خيال أسهم العقل البطر في عمله، لأن الهواجس هي الغالبة وهي الأصل، أما الاستقرار فطارئ يندس كلما نامت النواطير فإذا (بالهواجس) التي تنشرها (المعلم الجديد) اليوم، أخت الهواجس التي نشرتها أمس، وقد نمت وترعرعت وتميزت سماتها وبدت أسبابها وقد ساء هذه النفس أن (تحيا طليقة حياة الأسير) و(للحق في الناس شتى الصور) وآلمها أن ترى (تساقط أيامها الذابلات) فأنفت أن تستنيم الموهم وسخرت من العقل حتى جرته إلى ساحتها:

ولست من السائمات البقر عدمن النهى أو عدمن البصر
سواء عليها طريق النجاة ودرب تولاه جزارها

جرأته واقنعته حتى تطوع فتولى القيادة: (عفا الله عني لقد رابني) ثم لم يلبث أن انضوى هو نفسه تحت اللواء، وقد رأينا العامل في هذه العودة توقد حس غريب الصورة (وأيسر همي اني بشر).

ولأول مرة نرى (البشر) مكان (الشاعر) ويكاد يلتبس الأمر لولا (الحجر والبقر):

شربت من الوهم حتى ارتويت ونلت من الهم حتى اكتفيت
ولاويت دهري حتى التويت فما أنا حي وما أنا ميت
ومجنى القرود وروداً رأيت ومجناي شوك، فماذا جنيت

ما جدوى التميز إذا كانت هذه (البشرية) عشواء تجني ورودها القرود..

وفي هذه (الورودة) يمكن أن نلمح سبباً لحزن الشاعر، ومن وراء هذه الورود يمكن أن نتصور العامل الشخصي للنظم والتظلم.. وفي القرود أيد لما نلمح وسند لما نتصور، ومن خلق القرود، أنها تستطيع أن تتسلق وتصل، ومن خلقها وخلق أعوانها (الحقد الموغر الشرير) الرخيص:

.. يسير وأيامه تقصر يؤم على الدرب أهل القبور
ودنياه من حقده أصغر وقد ضاق عنه مداها القصير

ولم يطل الشاعر وقوفه عند (الورود) و (القرود) وكأنه يريد أن يحتفظ بالتفصيلات لنفسه أو أن يدخرها لفرصة أخرى ــ وحسناً فعل، ولنرحل معه.. وقد عمم الخاص وذلك من بعض شؤون الطبيعة الإنسانية، فكيف بها وقد وجدت في حاضر المجتمعات وماضيها ما يؤيدها ويقويها:

... وما الذئب في غلس يرتمي يا غدر من لا بسين البرود
ومن عاث في الزمن الأقدم يعيث بهذا الزمان الجديد

إن في هذه (الخطوب) الجسام ما يكتنفها من (سعير الطباع) و (مهازل الأيام) ما يكفي وحده أن يكون سبباً في بعث النفوس المرهفة على التشاؤم ولم يرد شاعرنا أن يتكلم على لسان الدنيا ولم يدع إلى صلاح سبل العيش فما هي إلا وقفة قصيرة ارتدى على إثرها (الصوف) وانطوى مع السابقين الذين لواهم الدهر (فابتعدوا عن بني آدم) متغربين عن «زحام العبيد» ان نفوسهم لا تقوى على هذا الخصام التافه لا تطيق أن تتثبت بالأبهة الزائفة وكم تتمنى أن تكون من (الابدات) (رعين الضحى آمن جارها).. انطوى وانطووا محتفظين بشرفهم وصفائهم ونقائهم.. لقد زهدوا في الدنيا وعافوا مواردها:

كما اغتربت في الخضم البعيد بزرق المحيطات احدى الجزر
توحش فيها النبات المديد وغسله في السماء القمر

فما أحلى العزلة وما أطيب هذا النبات المتوحش، ما أبدعه صباحاً وما أبدعه مساء ان المرء ليحس بسيادة وانه ليحق كل شيء في جزيرته ــ احدى الجزر يحبها ويحنو عليها ويحرص عليها من أن تمتد إليها «الزائفات».. وتدنسها أوضار المدن.

ولم يلجأ (المهدي) في تصوفه إلى الربط والصوامي، ولم؟ وهناك (جانب الشط).. الطبيعة أبهى وأطيب.. وهي مثار ذكريات عذاب.. ومبعث آمال جدد:

.. واصعد في الشرق نجم حبيب فعدت وبي نشوات عذاب..

وفي مثل هذا ما يعيده إلى الحياة ناسياً أو مسامحاً. أتراه يقيم على الأمل؟ نرجو أن نرى الجواب في (المعلم الجديد) أو في (الديوان العتيد).. وأهم من ذاك أن نرى شاعرنا يسير من حسن إلى أحسن وله من حسه المرهف وتجربته وثقافته.. وثقته الصامتة.. خير معين..

د. علي جواد الطاهر

المعلم الجديد ــ كانون الأول 1956 منشورة في (مقالات) بغداد 1962.

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (5)

ـ 1 ـ

إذا استعرضنا شعر الشبيبي ألفيناه ـ كما جاء في فهرس ديوانه ـ سبعة أبواب (أو ثمانية) هي الحماسة، الحكميات، الاجتماعيات، الأخلاقيات، والالهيات، الوجدانيات، الوصفيات، الرثاء، المتفرقات.

هذه هي الأبواب التي اعترف بها الشاعر، وهناك ـ كما رأينا ـ شعر وأبواب لم يعترف بها وقد نفاها من ديوانه وتبرأ منها بعد أن تغير مفهومه وبعد أن أدرك أن للشعر رسالة.

وقد دل الشبيبي إذ هذب ديوانه من أوائل شعره على أنه ناقد جريء ودل على تمكن معنى التجديد منه.

أما من أراد التاريخ فليرجع إلى هذه القصائد المحذوفة في مظانها وليجهد ـ إذا رأى أن عمله ذو جدوى. بل ان مؤلفاً معاصراً هيأ له الكثير جداً من هذا المحذوف، وقد تكون نية الباحث ليست سليمة جداً إلا أن هذه الأشعار لا تغض من شأن الشبيبي الرجل فما مدح ـ إذ مدح ـ من أجل مال، وما كذب ـ إذ رثى ـ من أجل جاه.. وكل ما في أمره أنه خاض فيما خاض قومه من أغراض وأشكال.

على أن هذه الفترة الأولى لم تمض دون نفع فلقد كانت (مختبراً سهل) (ميكانيكية) النظم وأعد الفتى للدور الكبير، وهيأه لأن يكون صاحب (الديوان) العتيد.

وليست العبرة من الديوان بأسماء هذه الأبواب السبعة أو الثمانية وفي اختلاف هذه الأسماء بين الحماسة والرثاء، لأنها ليست ـ لدى التحقيق ـ إلا تبويباً لا ينفع إلا في الأمور الشكلية ولا يميز إلا في الحدود المظهرية.

إن الديوان ـ لدى النظرة الفنية ـ وحدة متماسكة، يمكن أن يقال معها انه باب واحد يقوم على باعث واحد.

وباعث الشبيبي على الشعر هو الشكوى، لأن الشكوى في صميم مزاجه وهي القاسم المشترك الأعظم في شخصيته.

ولا يشكو الشبيبي فقراً، أو إساءة صديق في مسألة شخصية، ولا يشكو فوت جاه أو زوال منصب. انه يشكو عندما يرى الإنسان يسيء ويتخبط ويخون وهو لا يرى هذا الإنسان بين صفحات كتاب أو في مسألة ذهنية منطقية وإنما يراه في أقرب الناس إليه، في هذا الذي عمل معه من أجل هدف سام، انه رأى الإنسان في الإنسان نفسه، في هذا الذي عانى وإياه الخير والشر.

ومن هنا يبرز العنصر الإنساني في شكوى الشبيبي.

كان الإنسان الذي رآه يسبب له الألم، فيثير الألم الشكوى، وتطغى هذه الشكوى فينظمها شعراً ـ والشكوى عنده طريق إلى النور كما هي الطريق إلى الشعر:

إن الضمائر والقلوب إذا دجت
دخل الأسى أعماقها فأضاءها

لأنه لا يقصد بها إلى إشاعة الشكوى من أجل الشكوى ولا يقصد بها تثبيط الهمم، انه يدعو إلى التنبه وإلى إبراز الأسواء، ليمكن العمل وهو الشاعر البناء.

فمذ آمن بأن للشعر رسالة وبدأ الطريق، ونظر إلى ما حوله فرأى ـ كأنه يرى لأول مرة ـ خراباً يعم وطغياناً يسود، وعامة تظلم، وأجنبياً يتحكم، ووطنياً يغط في نوم فيؤذي دون أن يعلم وآخر يخون فيؤذي عن قصد وتصميم إذ يبيع نفسه ووطنه ومعتقده وإنسانيته لقاء عرض زائل وجاه حائل..

يرى، فيتألم، فيغلي، ويدافع الغليان فلا يستطيع له دفعاً، فيحيله شعراً.

كانت تجربة الدستور من أولى التجارب القاسية، ولكنه لم ييأس ولم يسكت فأعمل رأيه في الموقف ثم سار للعمل.. واكتشف أن من بين هؤلاء الذين يعمل وإياهم من يتجسس عليه للأجنبي فتألم، وقال ـ فيما قال:

.. تخون موسى قوم موسى، وشردت
أخا مدين عما يحاول مدين

ولكن ذلك لم يثنه:

ولست امرءاً لاحت مغامز قصده
ويلويه عنها القائف المتهكن

هذا باعث للشكوى لدى الشبيبي، وهي شكوى ـ كما نرى ـ سامية الصفة ـ عالية المرمى ـ قل أن نجد لها نظيراً في شعرنا، وندر أن نقرأ لها مثيلاً ومن هنا كانت مظهراً مهماً من مظاهر أصالة الشبيبي في أصالة العصر الحديث.

والشكوى عند الشبيبي شكويان لهما نتيجة شعرية واحدة لأن باعثهما واحد، هو الألم، وغايتهما واحدة، هي البناء.

الأولى ثورة وقف مبدأ (الاعتدال) الذي يلتزمه الشاعر في الحياة إرادياً دون أن تتفجر براكين وحمماً، وضيق بأناس معينين حال هذا الاعتدال الأخلاقي دون أن ينطلق شتماً وهجاء.

والشكوى الثانية، حساسية شديدة تشبه أن تكون حالة مرضية غالبة، ولذا فإنها تلون الأبواب المختلفة ـ حتى ما كان منها اجتماعياً وسياسياً وإلهياً ـ بلون واحد سائد هو اللون الوجداني حتى ليأخذ من الرومانسية صفة مهمة منها هي العاطفية، والعاطفة الحزينة بخاصة.

وهنا سمة أخرى من سمات أصالة هذا الشاعر مما جعل شعره في هذه الأبواب التي تقتضي الجفاف والتقرير بعيداً عن الجفاف والتقرير، مترفعاً عن النثرية التي وقع فيها أغلب الشعر الحديث إذ زاول أغراضاً عدّها جديدة وسجلها في سمات العصر الجديد.

وإذ نربط بين الشكوى والوجدانية أو الرومانسية لا بد من تحديد وتكرار

للتحديد ذلك انك لا تستطيع أن تقول: إن الرجل عاطفي، يفقد توازنه لدى الملمات ويضعف لدى اصطراع العوامل في نفسه، وان شعره عاطفي بالمعنى الشائع الذي لا يضبط صاحبه من طغيانه ولا يكبح من جماحه.

وتلك صفة أخرى جديرة بالاعجاب تضاف إلى صفات الأصالة في شعر الشبيبي.

- 2 -

يعلن الشبيبي شكواه في شكل رفيع، له اللفظ المنتقى، والتركيب المتماسك السلسل السليم الوزن، الثري بالايقاع، والنسج العالي البعيد عن العوج الخالي من العثرات – وتموج في كل ذلك الحياة وينسجم المعنى.

تكون لديه هذا الأسلوب ثمرة لمرانة مجدية ونتيجة لمفهوم صحيح وأعانه على تكوين المفهوم نظرة نقادة وذوق سليم، وموهبة أكيدة وثقافة جديدة.. وإلفة وحفظ لروائع النثر العربي وفي مقدمتها القرآن الكريم ثم نهج البلاغة، وإدامة نظر وحفظ لبدائع الشعر العربي وعلى رأسها آثار كبار شعراء العصور العباسية: أبو نواس، أبو فراس، المتنبي، ولا تسل عن الشريف ومهيار، أما البحتري فكان لفنه مكان خاص من نفسه لأن المسألة مسألة ديباجة والبحتري من أكابر شعراء الديباجة، وانه المثل عليها إن عز فهمها وصعب تحديدها.

قال الأمدي: «وحسن التأليف ببراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد».

وذلك مذهب البحتري.

ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة.

والديباجة إن كانت ترد وصفاً للشكل فهي لا يمكن أن تنفصل في دلالتها عن المضمون لأن الماء والرواء لا يأتيانها إلا منه وهما – أي الماء والرواء – ينبعان لدى الشبيبي من الألم – وإن شئت – من الشكوى هذه الشكوى التي تند عن نفس مرهفة مؤدبة، كتوم، متأنية متأنقة، تتحدث إلى الآخرين كما تتحدث في خلواتها: همساً في العادة، وإذا هدرت لم تخرج عن طورها لأن عليها رقابة العقل وصرامة الإرادة.

وهكذا تصبح للشبيبي ديباجة خاصة ذات منظر خاص به مما يهيئ له الأصالة فيها ويميزه من غيره من أصحاب (الديباج).

إنه المفهوم الشعري السليم متمكن من ذهن الشبيبي وتأتي الديباجة في طليعة هذا المفهوم، فما أمكن أن تتوافر فيه طرقه حتى لو كانت سياسة أو اجتماعاً أو فلسفة عندما يمكن أن تكون هذه الأغراض شعراً، وما لا يمكن أن تتوافر فيه نبذة وتجنبه عن قصد حتى لو عدّ من مفاخر العصر الحديث.

عرض مرة لشعراء مصر فبدأ بذكر اسماعيل صبري ثم شوقي وحافظ أو حافظ وشوقي.. وجرى ذلك مرتين على قلمه في مناسبة واحدة، ولا بد من أن يكون مرد ذلك ديباجة اسماعيل صبري.

وعرض مرة للرصافي فقال: «للرصافي ومثله الزهاوي أسلوب خاص ينظمان بموجبه الشعر في موضوعات العلوم الكونية وبعض المسائل الطبيعية أو الرياضية تقرأ هذا الشعر، فكأنك تقرأ فصلاً لكاتب كتبه في موضوعه فهذا الشعر لا يفرق عن النثر في شيء، ولست من يعجبه هذا المذهب مطلقاً ولم أجد فيه ميزة من ميزات الشعر..».

هذه ملاحظة منتظرة جداً من شاعر يدرك كنه الشعر ويعرف مدلول الديباجة.

وكان مناسباً جداً أن يلاحظ الشبيبي هذه النثرية فيما نظم الزهاوي في جملة أغراضه وفي كثير مما نظمه الرصافي في موضوعات السياسة والاجتماع وما إليهما من أغراض التجديد ولكنه لم يفعل ــ ولعل له عذراً ــ وإنما عمم ووقف عند أجود ما نظمه الرصافي فأثنى عليه وقال: (ديباجة في غاية الصفاء).

د. على جواد الطاهر

الشيخ محمد رضا الشبيبي، حياته، وشعره، مجلة الرابطة ــ السنة الثانية ــ 1975.

لغة الثياب .. أو حوار ـ صامت

محمد مهدي الجواهري

شمرت أرداني لنصف   وغسلت أثوابي بكفي
ونشرتها للشمس للنظر   ات ـ للأرواح تسفي
خالفتها عداً، ولونا   خولطت صنفا بصنف
ما بين أربد لا يشف   وبين مفضوح أشف
وظللت أرمقها باسجا   ح ، وترمقني بعنف
لغة الثياب عرفتها   وأجدتها حرفا بحرف

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (٦)

ما كان الجواهري ــ عمره ــ ليتصور أن ثياباً مغسولة منشورة للشمس تصلح لأن تكون موضوعاً لشعره وهو الذي يريد لشعره القضايا الكبرى الوطنية والقومية والعالمية .. والإنسانية، فهل الملابس من الإنسانية؟ لا ونعم، لا، لأنها من عرض الدنيا وليست من شغل الشعراء، نعم، بشرط واحد غير مكتوب هو هذا الذي جعل من الثياب شعراً، وشعراً عالمياً يقرر منعطفاً جديداً يزيد في معنى فن الشاعر. ولقد فرض الموضوع نفسه فرضاً أي انه انبثق انبثاقاً في نفس مضيمة يشغلها ضيمها بما في العالم من زيف وبما يغطي هذا الزيف، ولعله قال في نفسه أن تكون الملابس الكريمة على كريم أمر طبيعي هو الذي دعت إليه الشرائع والنواميس والفلسفات التي تعمل على تهذيب الإنسان وتحضيره تحضيراً صحيحاً، لعله قال، ولا شك في أنه لم يقل، لأنه في شغل عن ذلك بالأهم، بقضية الساعة الراهنة .. فإذا حلت طبقة، جاءت أخرى، ولم يفكر بهذا أيضاً، لأنه لا يقوم ببحث منهجي أو يدرس منطقاً، إنه شاعر يزجي المنطق شعراً، وقد فعل.

فما خرج في مجموع قصيدته عن المنطق وما حاد، وإن هذا المنطق هو الذي يؤرقه ويؤرقه حتى يستحيل شعراً: أن تكون الملابس على غير أهلها. ويغور المنطق في نفسه حتى يستحيل حلماً، وإذا بالحلم ــ المنطق يريه الثياب تتكلم وتتألم وتعاتب وتحاسب وتشتد في الحساب وتوجع وتستثير الندم..

أما ان الملابس تغطي العيوب فذلك أمر سطحي لاكته الألسن، أما أن تتأثر الثياب لنفسها على هذه الصورة وهذا التفصيل وبهذه الروح فجديد، تقرؤه

فتعجب به وتتعجب، ويأخذك في تياره وتقف عنده أو عند ساحله. وقد يكون الشاعر مثلك، لم يرد أكثر من نشر هذه الطية من نفسه في إدانة المظاهر في الحياة، وقد اتخذ لها من الثياب رمزاً، ولكنه لم يصف الثياب الجميلة التي تغطي العيوب وإنما ترك الثياب تتألم وتشتد في الحساب فتوجع وتثأر لنفسها. وما تألمت الثياب وإنما تألم الجواهري، وما تأثرت الثياب، بل تأثر الجواهري، لقد اندس صوته في صوت الثياب بعد أن توحدت هذه الثياب المضيمة مع نفسه.

ولعله لم يتنبه إلى ذلك إلا مؤخراً، وإلا، فكل الذي يعرفه انه (شمر أردانه) وغسل أثوابه ونشرها للشمس ثم وقع نظره عليها فأثارت فيه فكرة أن الملابس تحس وتتكلم فترجم لنا كلامها واحساسها. وأعجب بما صنع، وهو لا يرى فيها أكثر مما هي عليه: قصيدة فيها فن، أخرجت إخراجاً حسناً، تكلمت فيها الثياب - لأول مرة - بإسهاب واحساس، وسهر على المبيضة حتى استحالت مسودة بيضّها وأرسل بها إلى الجريدة، فنشرت وفي ذهنه المسودة الأولى. هو معجب وانتهى الأمر. ولكنه اعتاد أن يتلقى ردود الفعل، ويصل إليه اعجاب الآخرين. ولم يكن شيء من ذلك هذه المرة حتى داخله شك في صنعه، ومضى يوم ويومان وثلاثة.. وبدأت ردود الفعل تبلغه على تقطع وحذر أول الأمر وعلى اتصال وصراحة بعدِ قليل من ذلك.

يقرأ القارئ القصيدة فلا يرى ما يستوقفه. ثياب تتكلم، إنها حال شاعر لم يجد موضوعاً ويريد أن يدل على وجوده بأي ثمن، ولو بقصيدة طويلة عنوانها لغة الثياب. وماذا عساه أن يبلغ الجواهري. ليست هذه بشرى يزفها إليه، فليسكت - إذن - إكراماً لماضي الرجل في الأقل، ولينتظر فرصة أخرى، فقد تكون في الرجل بقية.

ولا يقرأ العارفون بالجواهري قصائده مرة واحدة، وها هي ذي قراءة ثانية تتكشف عن شيء يحس ولا يلمس، وقراءة ثالثة.. وإذا بالقصيدة تبدأ من نفسها وتلين من قيادها.. ويبلغ ذلك الشاعر، فيعتدل في مجلسه ويرفع من رأسه ويعدل من طاقيته.. ويروح يتحدث عن قصيدته: إنها بكل بساطة، ثياب غسلتها ونشرتها للشمس ولعبت بها الريح فرأيتها تتخافق وإذا بها أحياء رقيقة دقيقة تنظر إليّ..

هذا ــ إذن ــ كل ما في الأمر، وكل ما في القصيدة من علم الشاعر..

ثم يبلغه إعجاب جديد، وتعليقات جديدة، مشفوعة بأسئلة عن الغاية والقصد وان أناساً حملوها هذا المعنى أو ذاك، فلا يملك أكثر من الجواب الأول: إنها بكل بساطة، ثياب غسلتها.

وينظر هو في خلقه خلال منظار الآخرين إذ يتحدثون إليه عنها وإذ يستمعون إليه ينشدها، ويرى نفسه ملزماً بتطوير اجابته: إنها بكل بساطة تعبير عن المظاهر في الحياة..

وهي كذلك، ولكن الشاعر لم يكن يعنيها جيداً لأن الذي في ذهنه منها الطية الأولى بعد القشر. وتعيد القراءة أنت، ويعيدها الشاعر هو نفسه، ويتجدد الحديث فإذا تحت الطبقة طبقة أخرى محتملة وممكنة، يمكن أن يكون تحتها طبقة فهذا شأن في الشعر الأصيل، لا يعطيك نفسه لأول وهلة، لأنه عزيز على صاحبه ولا يمنع نفسه عليك تمام المنع، لأن القصيدة التي تمتنع حتى آخر لحظة، ليست قصيدة وإنما هي افتعال قصيدة، وماذا تعطيك إذا لم يكن فيها شيء..

وطيات القصيدة مهمة جداً لأنها سبب قوتها ودليل صحتها، ويأتي دليل الصحة من أن هذه الطيات منسجمة مقبولة، تتفتح للقارئ والناقد طواعية بعد الالفة، وليست متكلفة بحيث يبدو السائر في دروبها متعسفاً متحملا متعملاً، يحمل الأشياء ما لا تطيق إدعاء للعلم وسعياً وراء التميز وانطلاقاً من التنطع. وما كانت لغة الثياب كذلك؛ ولم يكن الجواهري يوماً بمضل قارئه أو مستهيناً به أو ساخراً منه.

إنها طية داخلها طية لأن نفس الشاعر كانت كذلك، ولأن هذه النفس في هذه المرة، وفي هذه المرحلة لم تكن كما كانت قبل، تقع على أول طية فتقدمها للناس، ويقف الشاعر والناس حيث تقف.

وقع على أول طية فعرضها، ولكن الطية هذه المرة لم تكن وحيدة، وإنما هي طبقة لطبقة، وقد تراكمت هذه الطبقات وتداخلت على مر الزمن لشتى الظروف والمناسبات لقاء ما عانى وسمع وتأمل.. وأحس في نفسه من خير وشر وما لقي

بسبب هذه النفس من عتاب وحساب. لقد تجمعت هذه الأشياء على علم وغير علم، حتى إذا جاء المنبه المباشر وقع على أول طبقة وعرضها كما وقع عليها، ولكن المتراكمات اندست وراحت تبطن الظاهر وتكثف الرقيق.. ومن هنا، فهو نفسه يصدق ما يراه الناس، وهو نفسه ينظر في خلقه فيراه أبعد مما انطلق منه ويتذكر انه كان عاملاً واعياً بعد أن كان غير واع، وذلك عندما نظر في خلقه الأول فعدل وبدل..

وإذن، فهو، ونحن إزاء مرحلة جديدة من فن الشاعر، انه لم يلف قصيدة ـ في يوم من الأيام ـ هذا اللف، ويصنعها هذا الصنع ويطبقها هذا التطبيق.. وتسأله، فيقول: تمام. لم تتعبني قصيدة كما أتعبتني هذه. مسودتها شاهدة على ذلك. ولا أقول إن الذي أتعبني هيكلها.. لا، فقد جاءت جملتها سهلة مثل سابقاتها، ولكن في التعديل والتبديل، والحذف والاضافة وإبعاد مفاتيح وتقريب مفاتيح، إن المسودة لا تكاد تقرأ.

وهو إذ يعزو التعب إلى قصر الوزن وصعوبة القافية يدلنا مرة أخرى على (جهله) بسره الحقيقي، لأنه جديد عليه. وإلا فليست هذه المرة الأولى التي ينظم فيها على هذا البحر وهذه القافية.

إن السر في هذه الطيات، فيما يدل على وجود الشاعر منها ولا يريده أن يبدو وفيما لا يتبينه ويود أن يكون.. وقد تكون الارادة لاإرادية، وقد يكون الود أمنية. إن الذي أتعبه انه ينظر إليها فلا يراها كسابقاتها، إنها ليست إزاءه كما هي، إن فيها شيئاً، وان وراءها شيئاً.. هو يرتاح إليه وقد يحس به ولكن ما هو؟ ولو تبينه ـ أو بينه ـ في وضوح لما تعب ولما أطال الوقفة، ولجاءت قصيدته ذات سطح واحد.

وتذهب (السذاجة) بالشاعر فيقابل (لغة الثياب) بـ(يا أيها الأرق) لقد كانت يا أيها الأرق سمحة منذ بدايتها حتى نهايتها، نظمها كلها في ليلة واحدة وبقيت كيوم ولدتها تلك الليلة. أما هذه، لغة الثياب، فلا. لقد طال أخذي وردي معها. ليس مع هيكلها العام، وإنما في التعديل والتبديل والاضافة والحذف.. وتغيير المفاتيح..

وسر (السذاجة) أن الشاعر يقابل بين قصيدتين تختلفان فناً، فهو في الأرق

شأنه قبلها وبعدها، يصف لنا أول طبقة تتراءى له من نفسه، فإذا انتهت طابقت القصيدة عنده ما رآه، ويجب أن تطابق لأن الطبقة في نفسه واحدة أما هنا، ففي نفسه أكثر من طبقة، وقد تراكمت هذه الطبقات حيناً والتفت على بعضها حيناً.. ولم تعرب القصيدة إلا عن الوجه، ولكنها إذا أعربت عن هذا الوجه ألمحت إلى ماتحته فأثرته عمقاً وتعقيداً.

والرجل يرى في (وليدته) هذه الظاهرة ولكنها جديدة عليه فيحس كأن شيئاً يعوزها فيظل يروح ويغتدي، وليس الأمر كذلك..

ولم يذكر ــ هنا الأرق ــ دون غيره من قصائده لسذاجة مطلقة، فقد يكون مرد ذلك انه نظمهما كلتيهما في الغربة مع اقتراب في الحالة النفسية الطارئة، وقد يكون أمر ذلك ــ لم يتبينه ــ هو ان (يا أيها الأرق) كانت ضرباً خاصاً متميزاً من فنه، وانعطافاً جديداً ــ لم يوله أحد حقه من الدراسة ولم ينتبه إليه الشاعر نفسه ــ كان التفنن فيه كبيراً، والخروج من المعنى الفردي الضيق إلى الدلالة الإنسانية الواسعة بارزاً. ولكن (يا أيها الأرق) تبقى طية واحدة أو سطحاً لطية واحدة قال فيها الشاعر ما يريد أن يقوله على السنن المعروفة.

أما هنا، فقد خرج عن مألوف الشعر العربي.. وإذا كان لا بد من قرب في مسألة الطيات، فقد نذكر المتنبي في بعض شعره في كافور وسيف الدولة، وقد نذكر ابن الرومي في (يا أخي) وابن خفاجة في (الجبل) وأبا فراس في سجنه إزاء ابن عمه.. وكان لبيد في معلقته أول ما ورد على الباب وآخره..

ومع هذا، فالأمر مختلف جداً، ولم يكن الطي على التعدد والخفاء كما هو هنا لدى الجواهري، ولم يتم التوحد بين الظاهر والباطن.. ولم يكن واحداً من الشعراء المذكورين في ذهنه لدى النظم والتعديل والتبديل وإنما مسألة تقارب في الحالة النفسية إزاء موقف معين. أكان للبيد مثل هذا الموقف؟ لم لا.

ويتعب ــ مرة أخرى ــ من يريد القصيدة ظاهراً مقصوداً لباطن مقصود، لأن ذلك يعني أن الشاعر أرادها منذ البداية كذلك، ولا يعني أن القصيدة أرادت لنفسها هذه الحال، ولأنه يعني انك تستطيع أن تقول ــ في سر ــ ان الظاهر هو العصر الفلاني أو البلد الفلاني أو فلان الفلاني ثم تشخص الباطن بحد من الحدود لا تتزحزح عنه ويقرك الشاعر عليه.. وسر التعب ان هذا الذي تبحث عنه

أو تدعي العثور عليه غير موجود في هذه القصيدة بهذه الصورة الساذجة وغير موجود كذلك في القصيدة، وإنما الموجود عالم كامل من كل الأزمان ومن كل التواريخ ومن كل البشر. أما انك تلمح مرة عصراً معيناً وشخصاً معيناً، وتلمح الجواهري مرة.. فذلك من قوة القصيدة، وهو لمح وليس تشخيصاً، والتشخيص بالمعنى الذي تريده رخيص في عالم الفن، بدائي إن شئت، وقد ارتفع الجواهري منذ أمد عن نلك، وما زال يرتفع حتى بلغ القمة التي تراها.

وماذا في القصيدة بعد أن بدأت بالمنبه المباشر إذ شمر الشاعر أردانه وغسل ثيابه ونشرها للشمس.. ثم بدأت تختفي الثياب على أنها ثياب وتستحيل إنساناً ينظر شزراً أو امرأة ترمق بنظرات عتاب وحساب تفعل بالجواهري ما لا تفعله أية نظرات، ولا يستطيع أن يؤدي مفعولها إلى الآخرين ما لم يخرج عن الدائرة المحدودة إلى العالم الأوسع، إلى الخير والشر، والحق والباطل. وهذا هو الذي حصل، فقد دخل دائرة الضمير، ولا تقل ان الجواهري يهجو ويفخر، ولو قلت انه يخشى ويتحفز إلى أن يلقي إلينا بما يخيفه ويثقل ضميره إزاء نفسه وإزاء كل ظالم لكنت أقرب إلى الصواب، ومع هذا، فالذي يلقيه الجواهري على لسان الثياب، من غير أن يقصد إلى أن يتخذ الثياب وسيلة، هو الذي يثقل ضمير الأحرار في كل مكان ألا وهو العقوق، الإساءة إلى الحسن، نكران الجميل، الاستغلال، تكرم الشيء ما دمت منتفعاً به حتى إذا أنهكته طرحته وكأنه كان بطبعه قذراً ولم تكن قذارته الطارئة قذارتك وتتحد هنا الثياب والمرأة وكل مظلوم، والجواهري نفسه في مقدمة هؤلاء المظلومين الذين يتخفى وراءهم.

.. استحالت الثياب رمزاً وانموذج المضطهد المستغل المسخر المنكور الفضل.. رمزاً لكل الناس في هذه الحالة، والجواهري واحد من هؤلاء الناس أو أقرب واحد منهم إلى الثياب، ولم يظهر واضحاً لأن الأمر يكون ـ عند ذاك ـ رخيصاً، وهو لا يريد ذلك، ولم تظهر المرأة المجروحة المهانة الثائرة العاصفة لأنه لا يريد نلك أيضاً..

ويندس الجواهري خلال المظلومين كلهم، خلال الثياب التي صارت رمزاً لهم، ليتكلم دون أن يرى، بل يدع الثياب تتكلم وان لها لغة فصيحة، وان فصاحتها تكمن في العتاب الموجع الراقي شأن كل ضعيف يرفع رأسه في تجربة جديدة.

وإذ تتكلم الثياب لا يشعر القارئ أن وراءها غيرها، ها هي ذي، فلا الجواهري ولا أي مظلوم إزاء أي ظالم. كلامها منسجم مع كيانها. وهذا من العجائب أن يكون في شعر غنائي (وجداني) فكأن الثياب شخص من مسرحية يتجادل مع شخص آخر، شخصها غير الجواهري، والشخص الآخر كذلك والجواهري وراء هذا وذاك في براعة الكاتب المسرحي الذي يمسح وجوده ويخلي مكانه لغيره ــ وما كان الجواهري ليأتي بذلك لو لم يكن تحت طائلة حالة لم يمر بها من قبل.

ترى أين الظالم على المسرح؟

لا وجود له، لأننا لا نرى إلا المظلوم، أو الجواهري المظلوم، أو الثياب المظلومة، أما الظالم، أو الجواهري الظالم فقد لاذ بالفرار مذ نفضت الثياب إليه رؤوسها، أو اختفى أو أطرق مستسلماً مستنيماً .. متوارياً في زاوية من زوايا المسرح، ووجهه يتلون على حسب ما يقع على سمعه من كلمات التقريع.

واستشعر المظلوم قوة موقفه فأنكر وجود الظالم أو استهان به وتناساه وكأنه يعيد ما كثر ترداده مع نفسه في نومه أو يقظته:

ما كان من درني فمنك ومن دم غثيان صلف

انك تجرر وراءك تاريخاً عريقاً طويلاً في سوء التصرف. ألست ابن حواء؟ أما كان الأحرى بأمك أن تحتفظ (بالعري الطهور) فأغنتني عن أن أكون حاجة لك، وأكون ذليلة وأنت العزيز، وما أنت بالعزيز، وإنما أنت وحش، وكل ما يفرقك عن الوحش الضاري أن أظفارك سبطة ونيوبك غير عقف، فأنت إنسان وحش وهذا أشد بلاء من الوحش الوحش.

وطبيعي أن يكون الكلام مباشراً ليفهم انه المقصود، فقد عرفت فيه الغلظة والفظاظة، حتى إذا فهم، وأراد شخص الثياب أن يوجع أكثر وأكثر ويجدد الموقف انساب إلى الحديث عن غائب تجنباً لثورة الحاضر، لأن الشخص الأول ــ أي الثياب ــ وان كان في ثورة فإنه من الحكمة ــ أو قل من شدة الحذر ــ بحيث لا ينسى سطوة المخاطب، ويرى أن الأولى به أن يبقيه ساكتاً منوماً ليقول له كل شيء وينفس عن ألمه ــ في الأقل ــ أقول: ألمه لأنه ليس في مستوى من

يستطيع أن ينقض على عدوه، ولعله لا يريده عدواً قدر ما يريده إنساناً كاملاً رقيقاً، عارفاً بقدره، وفياً عارفاً للجميل.. ومضى يرسم له أعنف صورة بأكبر حظ من الهدوء وظبط النفس وبالحديث عن غائب:

ما أفحش الغاوي بصاعر قوة .. ومهين ضعف

ويمكن أن تطل صورة المرأة والرجل ثانية ـ أو ثالثة، وتكون الصورة جميلة في الشعر، ولكن الجو الذي يلف الشاعر أكبر من تلك الحال، والشعر نفسه يطلب أن تأتي الصورة الجميلة أجمل، ويتحقق ذلك بتعميم الخاص فتسحب صورة المظلوم من على المسرح وقد احتد صوته وفار دمه، ليترك الظالم وحده عارضاً إزاءه أفعاله القبيحة في صور متتابعة بشعة رهيبة وكأنها تنبعث من رأسه فتمثل دورها الرهيب ثم تعود تحيط به وتقتحم جدار رأسه وغلاف قلبه لتقيم الضجة داخله كما أقامتها خارجه، وهو يرى ويحس في وضع من الاضطراب والذهول والمشاهدون يرون فيستفظعون الحال وتهدأ خواطرهم. أجل ان هذا (الغاوي) هو أي ظالم سخيف وقد أفرغ الجواهري منه أي أثر للجواهري فيه، وجمع له صفات القبح من كل مكان فلم يعد شخصاً بعينه وإنما هو انموذج الظالم.

.. كان لا بد للمظلوم من أن يخلي المسرح للظالم ليراه المشاهدون كما هو ومثل هذه الصورة تقتضي المظلوم من النوع الذي نحن فيه أن يقف موقف الحكم وأن يتحدث عن المخالب بضمير الغائب.. حتى إذا شفى نفسه وعاد إلى العتاب اللبق والتأنيب المتحفظ، عاد إلى ضمير المتكلم إزاء ضميرالمخاطب.

وفي هذا الالتفات ـ فوق ذلك ـ ما للالتفات في البلاغة من تجديد نشاط السامع وتغيير الوتيرة الواحدة.

سفها أريدك وادعا..

بل انه ليدخل المسرح بلوم نفسه، ولا يطول اللوم لأنه من الشعور (بالمظلومية) بحيث لا يبقى مجال للوم النفس. انه أولى بأن يكون في موقف من يعدد عيوب الخصم، ويريه سوء أفعاله، ولا بأس بأن تطل الثياب خلال كلام المظلوم لتحتفظ القصيدة بنكهتها الجديدة، ولأن الثياب ـ منذ البداية ـ عنصر

مهم في المسرحية. ولم تطل الثياب هذه المرة بثياب الشاعر وإنما أطلت والأولى بها أن تكون ثياب امرأة، وإلا فما معنى (خرق السريطة) و(هتك الستر)؟ ان الثياب لا تقول: تمزق ثيابي، وإنما: تمزقني، والمرأة التي تقول تمزق ثيابي..

ولكن الشاعر لا يطيل في هذا لأن الموقف أكبر منه ظالماً أو مظلوماً، وأكبر من المرأة أو ثيابها مظلومة مهانة. انه موقف المظلوم ـ أي مظلوم ـ في محاسبة أي ظالم، والثياب ـ أي ثياب ـ هي الدليل المناسب الذي يرمز إلى المظلوم المستذل.

مجلة الثقافة / ع 6 / السنة السابعة / حزيران / 1977 (لغة الثياب .. عرفتها).

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (7)
محمد بهجة الأثري واللغة[1]

للدكتور ابراهيم السامرائي

الأثري من شعراء العراق المجيدين، وقد عرف شاعراً في مطلع هذا القرن نشرت الصحف العربية شعره، فرأى المتأدبون فيه شعراً عربياً ناصع الديباجة مشرق اللون تنغرس أصوله في أصالة الشعر العربي القديم. ولا أقصد بهذا القديم شعر الشعراء الجاهليين، ولكني أريد بصفة القدم هذه الشعر العربي في أعصره الزاهرة، فأنت واجد في شعر السيد الأثري نفحات تذكرك بشيء من الشعر الجاهلي، كما لا تعدم أن تجد فيه ما يذكرك بشعر المتنبي أو البحتري أو غيره من أصحاب هذه الأصالة العربية المحببة.

وسأثبت من هذه القصائد قصيدة اسماها (حماة المجد) قالها عند اندلاع الثورة السورية سنة 1925 وستجد فيها دون أن أشير إلى ذلك مادة شعرية تنقلك إلى قصيدة نابغة بني ذبيان من الشعراء الجاهليين، ومطلعها:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

لقد أعجب الأثري هذا المطلع حتى اقتبس شيئاً منه في قصيدته التي أشرنا إليها، فهو يقول:

كليني لهم قد رماني به الدهر دمشق عراها ما يضيق به الصدر
الا انني في الحادثات أخو أسى فليس يسليني نشيد ولا زمر
دعي عنك تطريبي أميمة جانباً وبكّي معي قوماً أصابهم الضرِ
هم قد أبوا ذل الحياة وآثروا على العيش موتاً طعمه أبدا مرّ
ومن كان قحطان أباه فإنه (له الصدر دون العالمين أو القبر)

فأنت تقرأ هذه الأبيات فتشعر أن أنفاساً تسري إليك فيها شيء من النابغة وشيء آخر لا بد أن يذكر بأبي فراس الحمداني ورائيته المشهورة، ويتألف من مجموع ذلك كله مادة شعرية تحفل بلغة عالية تنهض فيها العربية أصيلة جزلة مشرقة لم تتأثر بجديد لا يسنجم وهذه النغمات الأصيلة القديمة.

.. وفي جملة هذه القصيدة نمط لغوي يقوم على عربية أصيلة في شموخ ألفاظها كلما دعت إلى الشموخ، وفي رقة عاطفية سمحة يقتضيها موضوع القصيدة، أنظر إلى استعماله أسلوب الدعاء في قوله: (سلام على تلك الشمائل) وفي قوله: (لحى الله قوماً) وفي قوله: (ألا سفهت تلك الحلوم) وفي كل هذا شيء من مادة لغوية شعرية تعتمد على الشعر القديم الذي هويه الشاعر وأعجب به فقبس منه. ومثل هذا قوله يندب دمشق المرزوءة (بصهب العثانين) فيقول (فوا لهف نفسي يا دمشق) وفي هذا نفس شعري قديم يتخذ من اللغة وأساليبها المختلفة في التعبير مادة تقيم هذا الهيكل البارع.

وفي مثل هذه اللغة وهذا الأسلوب يرثي الشاعر الأثري صديقه طه الراوي من علماء العربية في العراق فيتفجع لفقده ويتوجع لهذا الرزء فيقول:

أهكذا أنت لا عين ولا أثر
قد غاب شخصك لكن ظلت السير
درجت مثل أناس قبل قد درجوا
لو كان في المعشر الباقين معتبر
حسب العصامية الزهراء مفخرة
ان كنت أنت لها كالشمس تزدهر
أقول إن ذكر الآداب ذاكرها
(لك السوابق والأوضاع والغرر)
أبكيت قلبي وما قد كنت أحسبه
يوما يرق على خلق وينكدر
مما لقيت من الأخلاق وهي أذى
تكاد تنشق من آلامه المرر

ذكـرت عـهـدك والأيـام شـاهـدة
ان لـيس عـهدك إلا الـطيب يـنتشر
ذكـرت سـيـرة خـل طـاهـر نـجـد
قـد هـذبـت نـفسـه الآيـات والـسور
ذكـرت خـيـر الـصحـاب الأوفـيـاء إذا
دجـا بـنـفس الخـليـل الـهم والـكدر
لا تـأسـفـن عـلـى دنـيـا عـواقـبـهـا
بـعـد الـعـنـا هـذه الـمـهـواة والـحـفـر

وفي هذه الأبيات احكام اللغة في التعبير عن مدلولات الرثاء العاطفية وأداء رصين لمقتضيات الرثاء ومن حيث اعتمادها على العاطفة الحزينة المتحرقة. ويبدو من كل هذا أن للشاعر عدة من الأدب القديم هي ذخيرته في ثقافته الأدبية العامة.

وإذا كنا قد تكلمنا على هذه اللغة العاطفية وسير الشاعر في الاعراب عن هذه المادة، فلا بد أن نعرض للون آخر من هذا النهج الذي يقتضي لغة العاطفة أو قل لغة النجوى التي تظهر في غزل الشاعر. أما نهجه في الغزل فلم يتنكب فيه عن طريقته التي تغرس أصولها في أدب قديم يرتقي إلى عصر المتنبي أو عصر الشريف الرضي، والأبيات الآتية تظهر هذا النهج اللغوي العاطفي:

الـلـه لـلـقـلـب الـطـروب ... قـد كـاد مـن وجـد يـذوب
لـيـت الـحـبـيـب الـهـاجـري ... يـدع الـتـجـنـي أو يـؤوب
أنـا مـن مـحـبـتـه أذوب ... ولـسـت مـن غـيـي أتـوب
يـذكـي هـواه بـصـده ... والـصـد أقـتـل مـا يـنـوب
وأروده فـيـصـد مـز ... ورا بـجـانـبـه غـضـوب
بـيـنـي وبـيـن هـواه مـا ... بـيـن الـقـنـيـصـة والـطـلـوب
أقـول يـغـريـنـي ويـكـ ... ـذب؟ ليت ما صدق الكذوب
ريـان مـن مـاء الـصـبـا ... وعـلـى مـوارده الـوب
نـشـوان مـن صـلـف ... وتـسـكـر من تـرنـحـه الـقـلـوب

مـن لـلـمـحـب الـمـسـتـبـيـح	فـــؤاده هـــذه الـــلـــعـــوب
أفـــديـــه لـــو نـــفـــع الـــفـــدا	وشـفـى الـهـوى وشـفـى الـنـدوب

فإذا قرأت هذه الأبيات عرفت أن ذخيرة الشاعر من الأدب العالي حاصلة ألا ترى انك تقرأ قوله: (ليس الحبيب الهاجري)، فتتذكر قول المتنبي (ليت الحبيب الهاجري هجر الكرى).

ومثل هذا الأداء الشعري تجده في سائر قصائده التي تذهب هذا المذهب الرقيق.

وأنا إذ أجتزئ بهذا القدر أو أن أعود فأقول: إن لغة الشاعر قد أحكمت احكاماً فأدت الأغراض التي أعربت عنها أداء حسناً جميلاً.

(1) لغة الشعر من ص 105 - 112 / بيروت / 1965.

مثال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (8)
لغة الشعر عند الجواهري

للدكتور إبراهيم السامرائي

.. وقد كان للجواهري من الجهد والعناء في التمرس بالكلمة المفردة والعناية بها فلها في ذهنه وروحه مكان خاص وسحر خاص يقف منه موقف الانفعال والاعجاب فهو يعرف الكلمة وتعرفه وينطلق بها فتعرف به وتصير من مواده ويشير هو إلى ذلك فيقول: «فيصبح منها عنصراً مخالطاً كالماء والخمرة كالدم المطابق منقولاً إلى الدم. وكلقاح الشجرة محمولاً إلى شجرة أخرى».

وقد أجهد الجواهري نفسه وأتعبها وقرأ كثيراً وحفظ أكثر ما قرأ وأعجب به، واتخذ من هذا كله مادة يضيفها إلى تجاربه في معالجة الكلمة ومعاناتها وهو يتوجه إلى الأدباء الناشئين ليحفزهم على انتهاج السبيل الشاق في التهيؤ للأدب والاضطلاع بالفن فهو يقول: «من خال منكم سهولة كلمة ـ التعبير ـ فليرجع إلى صوابه... وان الكلمة النافذة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن، ومعاناة شاقة وادراك عميق وحس مرهف وهي إلى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير، وعلى المزاج، وعلى مداراة المزيج بحيث يبدو صرفاً خالصاً، انها قدرة على الخلق والابداع هذا هو سر الكلمة، ولنقل هذا هو كلمة السر في أن يكون الفرد أديباً أو لا يكون، وهذا هو سر الكلمة وأختها في النثر، وهذا هو سر قافية يتراهن على إمكان زخرفتها بأحسن منها».

ويبدو من هذه الكلمات شيء يتصل بالأسلوب الذي ثقفه الجواهري فكان له ملازماً فكان له من ذلك ما كان. وهذا الأسلوب اقتضاه النظر الدائب والجهد الممض ومعاناة المظآن والأسفار. ومن قرأ شعر الجواهري وجد أثر هذه الطريقة

المضنية ماثلة لعينيه. ومن أجل هذا فهو يرى: «أن أديباً لم يحفظ البحتري وأبا نواس وابن الرومي والمعري وأبا تمام والمتنبي، أو لم يدرس الجاحظ والأخطل وابن قتيبة وابن الأثير وأبا الفرج ودعبلا والقرآن ونهج البلاغة لا يمكن أن يكون شاعراً ولا كاتباً أبداً.. وان قرأ مليون رواية وكتاب أجنبي، وان درس خمسين عاماً أساليب الشعر والأدب الغربي، وان استوعب كل النظريات وكل المبادئ والعقائد، وان ألم بثقافات العالم، وان تعاطى كثيراً من لغاتها، وان مارس الحياة وتمرس بها واحترق بتجاربها». ولكن الجواهري يستدرك فيقول «ولكن أن يكون له بعض الشيء من هذا وهو قد قام على ذلك الأساس العربي الراسخ فأمر عظيم وعقبى ذات شأن وعبقرية مضمونة، وإلا فلا يكون أديباً وشاعراً عبقرياً إذا لم يقم على أساس من لغته».

وفي هذه الكلمات الواضحة دعوة إلى الشبان الناشئين ليتزودوا بالزاد اللغوي فيعرفوا الكلمة ويجيدوا اختيارها قبل التهيؤ للمرحلة الأخيرة، وهي غير مرحلة الانشاء والبناء. وفي هذا نداء إليهم ان اتعبوا أنفسكم لتحوزوا (شرف الكلمة) و(فخر المفردة) و(عقبى القافية).

ومن يقرأ (للجواهري) يؤمن أن شيئاً من مهارة الشاعر يرجى إلى أسلوبه ولغته. فللجواهري أسلوب خاص ولغة خاصة. ولعل ذلك راجع للطريقة التي أخذ بها نفسه في أيام صباه، وكيف انه نجح في الافادة مما قرأ وحفظ مضيفاً إلى ذلك تجاربه في الحياة التي اهتدى إليها بسعة إدراكه وحدة نكائه. وسنعرض لهذا الأدب الجميل لنتبين ذلك.

لقد نظم الجواهري شعره وهو شاب لم يتم العشرين من عمره، وقصائده التي نظمها في أيام الشباب تذكر القارئ بالشعر العامر الجزل الذي استوفى نصيبه من البراعة: إشراق ديباجة ونصاعة مبنى ومعنى. وأنت تحس ان زاد الشاعر من الثقافة العربية أصيل موفور، وان الصفحات المشرقة القديمة من أدبنا ماثلة في ذهنه وقلبه.

... وأنت لا تجهد نفسك في معرفة القصائد الشوامخ الجواهرية فحيثما وقع نظرك في ديوانه وجدت من ذلك كل عامرة تعيد إلى سمعك ما وعيته من بليغ

شعر الطائيين والمتنبي وأضرابهم ولنستمع إلى قوله من قصيدة في تحية السلام:

جيش من السلم معقود به الظفر   وموكب كشعاع الفجر ينتشر
ونفحة من سماء الحق ترسلها   غر الملائك يستهدي بها البشر
من مبلغ الشر أن الخير يصرعه   والبغي أن قوى الأحرار تنتصر
وان فيض الدم المهراق يلعقه   لعق الكواسر أفاق ومحتكر
أضحى يمد الثرى كي يستطيل به   للسلم غصن من الزيتون يزدهر

ولولا إني أقول لك أن بناء هذه اللغة للجواهري لقذفت بهذه القصيدة لتنسجم مع نظائرها من قصائد المتقدمين الفحول. ولا يغيب عنك البحتري وروحه وأنت تستمتع بشعر الجواهري حيث يقول:

أعيد القوافي زاهيات المطالع   مزامير عزاف أغاريد ساجع

إلى أن يقول:

تحلب أقوام شروع المنافع   ورحت بوسق من أديب وبارع
وعللت أطفالي بشر تعلة   خلود أبيهم في بطون المجامع
وراجعت أشعاري سجلاً فلم أجد   به غير ما يودي بحلم المراجع
ومستنكر شيباً قبيل أوانه   أقول له هذا (غبار الوقائع)

فهذه العناية بالديباجة من حيث اختيار المادة اللغوية في وصف جميل يشعر بالمجانسة والصفاء بين المفردة وأختها على أننا نجد (غبار الوقائع) كناية عن الشيب وهو مما جاء في شعر ابن المعتز حيث يقول:

صدت شرير وأزمعت هجري   وصغت ضمائرنا إلى الغدر
قالت كبرت وشبت قلت لها   هذا غبار وقائع الدهر

وقد ظل الجواهري يقذف بهذه الروائع التي هي شيء من رائع الأدب القديم يضفي عليه شيئاً مما يقتضيه عصرنا الحاضر فيعطيك من هذا المزاج شيئاً جديداً لا تراه في القديم ولا تجده عند القائلين بالجديد. بل هو نمط جواهري جرى في طريقة أدبية خاصة فوجدت قبولاً واستحساناً واعجاباً من جمهرة المتأدبين. فكأن هناك طريقة جواهرية صرنا نحسها حين نقرأ لنفر من الشعراء العراقيين.

ولا أرى بي حاجة لأدل على ذلك. ولنسمعه يقول في قصيدة أسماها (عتاب مع النفس):

عتبت ومالي من معتب … على زمن حوّل قلب
أنلصق بالدهر ما نجتوي … ونختص نحن بما نجتبي
كأن الذي جاء جاء بالمخبثات … غير الذي جاء بالطيب
ولكن زعمت بأن الزمان … دان يسف مع الهيدب
وأفضل من روحات النعيم … على النفس مسبغة المترب

وأنت حين تقرأ هذه الأبيات تحس انك قريب من مقصورة المتنبي المشهورة التي هي من (المتقارب) السمح وهي تشبهها في هذا الهيكل الفخم المتين، ثم انظر إلى استعماله (الهيدب) للسحاب القريب من الأرض لترى أن الشاعر لا يتحرج في استعمال الكلمة فهو يقتنصها من بعيد إذا لمح فيها الصورة الجميلة فيعيدها قريبة مأنوسة إليك وهو هنا يأخذ من الشاعر الجاهلي أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص في قوله:

دان مسفّ فويق الأرض هيدبه … يكاد يمسكه من قام بالراح

وهو أشد من هذا جرأة، ألا تراه يحتال على الصيغ لتأتي طيعة سهلة فقد فتح الواو في (الروحات) لتنسجم مع النغم الموسيقي المطرب الذي يتأتى إذا ما توفر الشاعر على الوزن. وإذا قرأت قصائده عامة وجدت أن الشاعر تحضر في ذهنه قصائد فلان وفلان من أعلام الشعر القديم دون أن يسعى إلى ذلك وهو يتمثل أولئك الأعلام في صوره الفنية وكأنهم معه في موكب واحد فهو يقول في رثاء عدنان المالكي من القادة السوريين مثلاً:

إذ الذؤابة من غسان تنفخها … يوم السباسب بالأطياب أطيار
وإذ نبيغ بني ذبيان تحضنه … من آل جفنة أنداء وأسمار
والعيش في ليل داريا يرن به … للبحتري بما غناه مزمار
وإذ أبو الطيب الشريد في حلب … نجم تضاء به الأفلاك سيار

فأنت ترى هذه الاشارات إلى الأعلام التي عرفتها في تاريخ الشعر العربي وإلى شخوص وظروف عرفتها في الأدب القديم مثل (يوم السباسب) و(ليل

داريا) ثم ترى العناية اللفظية في جمع (الأطياب والأطيار) ثم الاشارة إلى (ليل داريا) وهو ليل البحتري في قوله:

العيش في ليل داريا إذا بردا　　　والراح تمزجه بالماء من بردى

وهو حين ينشد في عيد المعري الألفي يعيد على سمعك خرائد المعري في قصيدته فيتخذ منها مادة جديدة فيقول:

زنجية الليل تروي كيف قلدها　　　في عرسها غرر الأشعار لا الشهبا
وساهر البرق والسمار يوقظهم　　　بالجزع يخفق من ذكراه مضطربا
والفجر لو لم يلذ بالصبح يشربه　　　من المطايا ظماء شرعاً شربا

ففي هذه الأبيات إشارة إلى قول المعري:

ليلتي هذه عروس من الزنـــ　　　ـــج عليها قلائد من جمان

وفي قوله:

وساهر البرق والسما يوقظهم
بالجزع يخفق من ذكراه مضطربا

إشارة إلى قول أبي العلاء أيضاً:

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر　　　لعل بالجزع أعواناً على السهر

والسمر في بيت المعري لون من شجر العضاه الصحراوي مما هو في البيئة العربية البدوية، فليس هو بالسمار (جمع سامر) كما توهم الجواهري.

ثم ان البيت الثالث من أبيات الجواهري ليشير إلى قول المعري الجميل:

يكاد الفجر تشربه المطايا　　　وتملأ منه أوعية شنان

ثم ان قصيدة الجواهري هذه تبدأ بمطلعها الذي يقول:

قف بالمعرة وامسح خدها التربا　　　واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

فإن (خدها الترب) عبارة أنيقة جميلة ولكنها ترجع إلى أبي تمام الطائي حيث يقول في قصيدة في فتح (عمورية):

ما ربع ميّة معموراً يطيف به ... غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد ادمين من خجل ... أشهر إلى ناظري من خدها الترب

وقد تقرأ للجواهري قصيدة فتحسبها من روائع الأدب القديم لولا عبارات جاءت بها مادة عصرنا هذا وما وجد فيه من استعمالات لغوية. ومن ذلك قوله في رثاء المالكي:

ومرّ طيفك بالفرسان فانعقدت ... عليه كالحلم المخمور أبصار

فعبارة (الحلم المخمور) توحي أن قائلها يعيش في دنيانا هذه. والشاعر جريء كما بينا، وهو في جرأته يريد أن يقول أن الأديب هو الذي يصنع اللغة والقاعدة وليست اللغة من صنع المتشددين المتفيهقين وللدلالة على ذلك قوله:

لم يبرح الغدر يلقى العون من خور ... وما يزال حمى الخوّان خوّار

ألا ترى أنه رفع (خوار) على غير المعروف في القواعد النحوية. وفي هذا تذكرة لنا بما جرى للفرزدق الشاعر مع النحوي القديم الذي أنكر على الشاعر قوله:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع ... من الناس إلا مسحتا أو مجلف

فقد عطف الشاعر (مجلف) وهو مرفوع على (مسحتا) وهو منصوب فكان ما كان بينهما من جدل مما اضطر الفرزدق إلى هجاء النحوي والقصة معروفة مشهورة.

قلت: ان الجواهري في إرسال لغته، ولعل خير مثل انه اشتق (شوكاء) على (فعلاء) وهو اشتقاق لم يسمع في هذه المادة والسماع في العربية قد يغلب القياس أحياناً كثيرة. فإن بناء (فعلاء) يقتضي أن يكون المذكر (أفعل) ولا نعرف للكلمة مذكراً على (اشوك). ومثل ذلك قوله في الصيغة الشائعة بين المعربين في كلمة (سمحاء) والفصيح (سمحة) لأننا لا نعرف المذكر (اسمح) في العربية.

ومن جرأته استغلال القياس ما احتاج إلى ذلك فقد اشتق من (دون) صفة على (افعل) هي (ادون) ثم جمعها جمع سلامة فقال (ادونين) وهذا من

ابتداعه وجرأته كما في قوله في تحية جيش العراق:

زرهم فإن قبورهم مفتوحة ليزاد جمع الادونين بأدونا

ويحلو له في القصيدة الصبح فيقول:

ينجاب عن صبح أرن أرونا

فالأرن من الرنين وهو ما ذكرته كتب اللغة غير انه عقب عليه بـ(ارون) جرياً على المسموع النادر. وما أظن أن الشاعر يعرف حقيقة (الارون) هذا.

وقد يأخذ اللفظة القرآنية فيستعملها على النحو الذي تفرضه عليه موسيقى البيت كما في قوله:

عن يميني وعن شمالي عزين شبه ناس شتائت .. ..

فقوله (عزين) مأخوذ من قوله تعالى في سورة المعارج (عن اليمين وعن الشمال عزين) والكلمة في الآية الكريمة مما هو ملحق بجمع التصحيح المذكر على خلاف ما استعمله الجواهري. ولعل ما في اللغة من الشوارد النوادر في الاستعمال ما يشفع للجواهري في استعماله لهذه الكلمة فقد جاء في شواهدهم القديمة:

وماذا يبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

بكسر نون (الأربعين).

وأنت لا بد أن تقف في شعر الشاعر على مادة قديمة قد تتعلق بمثل من الأمثال أو كلمة من الكلم مما هو متصل ببيئة عربية بدوية ففي قصيدته (المدرسة المستنصرية)

تسرب همس أن فقعا بقرقر يعدّ شراكا للهزبر وينصب

تجد قوله (فقعاً بقرقر) وهو يشير إلى المثل القديم (أذل من فقع بقرقر) ولم يكن المراد بالاستعمال الجواهري إلا ما في المثل القديم من الوصف بالذل.

قلت ان مادته قديمة وإلا فكيف ينسجم (الفقع) وهو الكمأة في مادة أدبية جديدة.

وأنت واجد في مقصوبته قوله:

بنيّ إذا الدهر ألقى القناع   وصرح من حسوه ما ارتغى

وفي هذا قوله (وصرح من حسوه ما ارتغى) إشارة إلى المثل القديم (يسر حسوا في ارتغاء) يضرب لمن يظهر أمراً وهو يريد غيره. والارتغاء شرب الرغوة.

وفي كل هذا ما يعين على تصور مادة الشاعر وعلاقتها بالأدب القديم في بيئته البدوية ولهذا كانت العربية في شعر الجواهري أصيلة في البداوة.

ولا بد أن نلاحظ أن الشعر العربي يقوم على الوزن ومراعاة الوزن قد تضطر الشاعر إلى أن يأتي بصيغ لا نعرفها في العربية وفي هذا قول الجواهري في قصيدته (يوم الشهيد):

اني ليخنقني الأسى ويهزني   ما لاح طفل يحتبي وغلام

فقوله (يحتبي) لا يؤدي ما يؤديه الفعل (حبا يحبو) وهو المتطلب في هذا المعنى، فالاحتباء ضرب من الجلوس غير (الحبو) الذي يسبق المشي عند الأطفال. ومن هذا النحو قوله في قصيدة يحيّي فيها منظمة فتح:

يا صادق الفجر زعزع أعيناً غفيت   فقد تقرحن مما طال كاذبه

فقوله (غفيت) مخالف للفصيح المشهور (غفت) أو (أغفت) ولعل قوله في القصيدة نفسها:

خمسون عاشت فلسطينا ومحنتها   كما يعيش قتاد الشوك خاطبه

فاستعمال الفعل (عاش) على هذا النحو من التعدي بعيد عن الفصيح المشهور وهو أن الفعل قاصر فلا يصل إلى المفعول به كما في البيت.

وفي هذه القصيدة أيضاً استعمل الفعل (ارتغب) بمعنى (رغب) كما في قوله:

يحيا مع الموت عند الموت مرتغب   فيه ويحياه طول الدهر راهبه

فالمعلوم أن (المرتغب) هو الثقيل وليس المراد هنا إلا (الراغب).

ومن هذا قوله في قصيدته الرائية التي أنشدها بعد رجوعه من الغربة:

طر ما استطعت مطاراً عن نقائضها   وعن مرافعها الجلى فزد وطر

وقوله في القصيدة نفسها:

يا سامر الحي ان الدهر ذو عجب   أعيت مذاهبه الجلى على الفكر

واستعماله (الجلى) في البيتين يبعد عن المعنى الفصيح المشهور فالجلى هو الأمر العظيم قال طرفة بن العبد:

وان أدع للجلى أكن من حماتها   وان تأتك الأعداء بالجهد أجهد

والذي حمله على اعتبار (الجلى) صفة في بيته بناؤها على (فعلى) فهي نظير (عليا) و(سفلى).

وقد يضطره الوزن إلى أن يصوغ بناء خاصاً به لأداء المعنى المراد ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

رثيت للعقرب اللدغى جبلتها   لفرط ما حملت سماً على الإبر

فالمراد بـ(اللدغى) صفة من اللدغ أي اللادغة وهذا البناء لا يؤدي هذا المعنى فإن (اللدغى) جمع لـ(لديغ) مذكراً أو مؤنثاً.

ولعلك واجد شيئاً من التجاوز على الأبنية في كثير من قصائد الجواهري وهذا أمر يتوقع من شاعر يبني قصيدته على ما ينيف على المائة بيت فمن ذلك قوله في قصيدته (يا ابن الفراتين).

نفى عن الشعر أشياخاً وأكهلة   يزجي بذاك يراعاً حبره الحرد

فقوله (أكهلة) جمع كهل شيء مما اضطر الجواهري إلى استعماله بسبب الوزن فالمعروف هو (الكهول) ليس غير وجموع التكسير في العربية مسألة من مسائل السماع فيها.

وبعد فهذا مبحث قصير في لغة هذا الشاعر الكبير الذي شغل الناس في كثير من بلاد العرب وأثر في المادة الشعرية لدى الكثير ممن عاصره أو جاء بعده ولكن أين هذا من ذاك..

محمد مهدي الجواهري-دراسات نقدية/ أعدها فريق من الكتّاب العراقيين/ بغداد ــ 1969.

مثال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (٩)

في (1955) يكتب الجواهري قصيدة (ام عوف)[1] بعد زيارة قصيرة لراعية غنم في الجنوب، فيقع فيها على الشيء الكثير من نفسه ويعيها (تستطيع أن تراجع قصيدته (القرية العراقية) التي كتبها في ـ1932 ـ وتتحسس الفارق بين الانسلاخ عن الذات هناك واستغوارها هنا).

يبدأ بها الحديث ـ إلى أم عوف (المخلص ـ والمحور الذي يستقطب وعي الشاعر ونزوعه) ـ عن الأيام التي تملأه عجباً، وعن المقادير وما سترته على طريق الآلام: يحدثها بحزن أظهر مظاهره العمق والشفافية:

يا أم عوف وما يدريك ما خبأت   لنا المقادر من عقبى ويدرينا
انى وكيف سيرخي من أعنتنا   تطوافنا .. ومتى تلقى مراسينا

ألا تجد في هذا الحديث نداء ، وربما استرحام، إلى أم عوف؟ ألا تتحسس أن أم عوف هنا (نموذج) يشخص إليه الشاعر عبر واقعه وواقع حياته؟ انها (أم عوف) أكثر نقاء، وأجدر بالخطاب، وأن بيتها المفتول من شعر الدواب لهو أرحم في إيوائه من أبيات شعره الطويلة، التي تقاذفته طول مسيرته:

يا أم عوف بلوح الغيب موعدنا   هنا، وعندك أضيافاً تلاقينا
لم يبرح العام تلو العام يقذفنا   في كل يوم بموماة ويرمينا
زواحفاً نرتمي آنا.. وآونة   مصعدين بأجواء شواهينا

حتى نزلنا بسَاح منك...

هكذا تقف (أم عوف): حيث تكتسب صفة الشمول، فهي لم تعد الراعية الطيبة التي تستقبل الشاعر الغريب، ولكنها هنا الساح الرحب، والنموذج الكبير الذي يقف إزاءه الشاعر مع سنوات الموت القديمة. ومع الغيب ومع تلك العبودية التي تقاذفته دون رحمة.. وحين يقف بين يديها وتتفتح أحزانه مرة واحدة، يتفتح حنينه إلى الماضي الذي لا يتورد إلا في الذاكرة وفي القلب:

يا أم عوف بريئات جرائرنا كانت، وآمنة العقبى مهاوينا
نستلهم الأمر عفواً لا نخرجه من الفحاوى ولا ندري المضامينا
... كانت محاسننا شتى وأعظمها انا نخاف عليها من مساوينا

وحين ينتهي الحنينّ، ينتهي النصف الأول من القصيدة، وفي النصف الآخر يقف الشاعر أكثر روعة وقوة، حيث يشكل الوعي الاجتماعي عنده (المضمون) الذي يحفز صوته لصالح الابداع، انه فيه يطرح وعيه بصراحة الشاعر الثائر:

إنا أتيناك من أرض ملائكها بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا
.. أكلما ابتدع الإنسان آلهة للخير صيرها شر ثعابينا

ويواصل الجواهري صراخه في وجه هذا الوحش فلقد سئم عيش الحاضرة وظلامها، وسئم توحشها الذي لا يملك ترويضه الأنسي، وقفرها رغم النسرين والورد. فهي:

ضحاكة الثغر بهتاناً وحاملة في الصدر للشر أو للبؤس تنينا

وفي المقابل تستحيل أم عوف في ذهن الشاعر إلى (مغان) اهرة:

لم ألف أحفل منها وهي موحشة بالمؤنسات.. ولا أزهى ميادينا
.. حتى كأن الفجاج الغبر تفهمنا والمهمهات من الوادي تناغينا

ويستحيل هو إلى ناسك أقام حب هذه المغاني ديناً وطقوساً للعبادة، وتظل هذه الصورة في مخيلته، وهذه الرؤية والنزوع مختمرة في ذاته، يوزعها هنا وهناك ويكثفها في مواطن الحاجة إلى ذلك. ففي قصيدة (الراعي)[2] يقف أمام النموذج نفسه: الرجل النقي في عالمه النقي، ولأنه هنا أمام مجهول:

راع من الرعاة. فهو لا يتحدث بلهجة الاعتراف والتوجع ولكنه يستسلم لرؤياه

الخاصة، عن نموذجه الخاص، عن مثاله عبر واقعه، وكأنه يتحدث عن (ثورة الذات) وطموحها إلى الحرية وإلى النقاء. فجاء الراعي معادلاً لعواطفه ولوعيه معاً. ولأن الراعي هنا في الذاكرة، وفي الرؤيا، فإن القصيدة جاءت نابضة بالحركة والجمال في حين جاءت قصيدة (أم عوف) نابضة بالحزن (ويذكرنا ذلك بقصائد عن الجنس في المجهول، والمعروف في مرحلته الثانية).

لنبصر معاً صورة الراعي في بداية القصيدة، إنه فيها يحفل بالنشاط والحركة والفعل، حتى ليكاد يستحيل من شدة ذلك إلى تجريد مثير:

لـف الـعـبـاءة واسـتـقـلا   بـقـطـيـعـه عـجـلا .. ومـهـلا
وانـصـاع يـسـحـب خـلـفـه   ركـبـا يـعـرس حـيـث حـلا
أوفـى بـهـا .. صـلا يـزاحـم   فـي الـرمـال الـسـمـر صـلا
يـرمـي بـهـا جـبـلاً فـتـتـبـع   خـطـوه .. ويـحـط سـهـلا

وتتداعى هذه الأفعال الحادة الحية حتى تغرق الصورة بتجريد الحركة (يقاسمها يصلي كما تصلي ـ ويستقي ـ يومي ـ ويرتمي ـ يقفو بعين النسر ـ ويحوط كالأسد ـ أوفى ـ وارتد ـ ويذود ـ ويلون ـ ويهش ـ ويرتقي ـ ويقيم) ويبدو فيها الراعي شيئاً ما، كبيراً، يمثل (الحياة) في (المثال) نموذجاً رائعاً لنزوع متواصل.

يـا راعـي الأغـنـام: أنـت   أعـز مـمـلـكـة وأعـلـى

ويندفع الشاعر بأصالة رؤياه وصدقها إلى نموذجه وإلى مملكته الرائعة. ويسبغ على الصورة وعلى النموذج ما تشاء تطلعاته أولاً وما تفرضه ثورته على واقعه ثانياً، بحيث يعطينا في النهاية نحن القراء، صيغة رومانسية لمحنة الغريب ولحس غربته.

.. ما أدق مملكة (الراعي) وما أجمل، فالقمر يرويه حين يطل من رشفاته. ووهج المجرة يقيه من الضياع في وعث السرى، وهو في الأسحار يلملم عنقود النجوم حين يتدلى:

وتود لو حنت الفصول على الفصول فكن فصلاً
ولو أن كل الناس مثلك من غضارتها تملى

أعطيت نفساً لمت الأجزاء حتى صرن (كلا)

وهذا دليل نستطيع أن ننتهي عنده في اكتمال وجهة النظر. حيث يكون النموذج هو الكل. دون تجزئة. وحين يكون:

عريان من (عقد) النفوس عصلن فاستعصين حلا

بحيث يشكل النقاء والصدق التامين دون أن تلقي عليه الحضارة والآخرون ظلامها حيث الترف والكسل، والخوف من الغد.

إن قصيدتي (أم عوف) و(الراعي) تلتقيان في تشخيص (المثال) ولكنهما تقفان في مواقع مختلفة بحيث تندفع كل منهما إلى مغزى خاص:

الغرق في الشكوى والحزن ــ في الأولى، وجموح الرؤية في الأخرى.

ولكن الشاعر يسارع في عام (1949) ليقدم إلى القارئ قصيدته (حنين)[3] لتكون مرجعاً هاماً ومباشراً لتشخيص (مثاله ونموذجه) دون أن يتوخاه في تلك الصور العديدة، فهو يقدمه قاسماً أعظم لكل أمانيه وطموحاته وبديلاً لكل عذاباته وآلامه القديمة، حتى يجيء النموذج هنا تجريداً هلامياً لا يخضع للحواس، ولا تطاله الذات الإنسانية، حتى كأن الشاعر أراد أن يقدم وعيه لمثاله بمباشرة لاهوتية. دون أن يقدمه عبر واقعه (كما رأينا في قصيدتي ــ أم عوف والراعي ــ):

.. انه شبح يلمح بعيني الشاعر. وها هو يرى الشمس تشرق من وجهه وتجنح ما بين أثوابه. ويرى (.. كأن الضمير يطفح على وجهه) والعبير ينفح بارادته. وكأن غديراً فويق جبينه ينضح ثقة في الغد، وكأن نغماً مفرحاً يتسرب في غضونه، ونوراً يتفجر من هامته..

إنه مقياس لا ينتهي (للخير) و(الحق) و(الجمال)..

كأن الدهور بأطماحها إلى خلقة مثله تطمح
كأن الأمور بمقياسه تقاس فتؤخذ أو تطرح
كأن الوجوه على ضوئه تلوح فتحسن أو تقبح

وفي هذا الضوء استطاع الجواهري أن يقدم لوحات رائعة تكون بديلاً، ولكنه

يتجرأ ثانية على تجربة جديدة: أن يقدم مملكة جديدة تكون طرفاً سالباً لمملكته التي رسمها هناك في جلالها ونقائها. مملكة جديدة تطفح بالموت والجحيم. ويفيد الشاعر فيها من كل ملكاته الهجائية الطاغية وقدراته على الفضائح. فيقدم (نموذجاً) يقف في مقابل (نموذجه) ذاك ولكن هذا الشكل يعطيك دلالته استناداً على قاعدة (الوجه الذي يراد به القفا).

فهو يريد من تكثيف هذا الجانب السالب إلى إثارة الحمية الموجبة.

في قصيدتي (أطبق دجى 1949) و (تنويمة الجياع 1951) تقع على كل ذلك.. على انشودتين مروعتين من أناشيد الحزن والغضب. الحزن الذي يتسرب هادئاً من أغنية للجياع ـ القصيدة التي تقف في الطليعة من قصائد الجواهري ـ والغضب الذي يتفجر في (أطبق دجى)[4] من نبوءة عن (ثمود) جديدة، لم تتوهم وإنما استغفلت فحقت عليها اللعنة. إن فيها قسوة الرحمة على أمة دفعها الدعاة إلى زهرة الشمس ولكنها محقتهم وأبت إلا الموت في الحياة.

انها تبدأ بهذا (الأمر) الذي يشكل نبوءة حادة، وكأنها ترتيل ينبعث من أتون اللعنة.

أطبق دجى. أطبق ضباب أطبق جهاما يا سحاب
أطبق دخان على الضمير محرقاً. أطبق عذاب
أطبق دمار على حماة دمارهم، أطبق تباب
أطبق جزاء على بناة قبورهم. أطبق عقاب
أطبق نعيب، يجب صداك اليوم. أطبق يا خراب
أطبق على متبلدين شكا خمولهم الذباب

ولقد استعمل الشاعر هنا كل ثقل (المجزوء) ليكون في صالح الترتيل وجاءت (أطبق) بهذا التكرار المريع، وكأنها طبول النذير تتخلل مسيرة النبوءة المخيفة.

وتنحدر إليك عبر القصيدة كاملة صورة تامة لمن حقت عليهم اللعنة «فهم لا يعرفون لون السماء لفرط ما ديست الرؤوس، وهم المعزى الجافة التي يراد احتلابها وهم الديدان يجري صديدهم من الهوان دون أن يثير فيهم أمراً.. وهم الذين يحملون وجوهاً بلهاء، لا دلالة في غضونها وعيوناً تدور كان صحصحها

سراب، لا حقيقة له .. وكيف لا تحق اللعنة على قوم يزيد المصاب من فرقتهم . ويأكلهم الندم حتى التوبة، لأنهم طالبوا بأقل حقوقهم. وكيف لا يحق للعذاب على أمة يقتسمها أفراد منتفخون مثل سفط الثياب، ولكنهم لا يملكون من الخير إلا هذا النعيم الخادع. فهم حين تجد النوب الصعاب تخفق ظلالهم ويذوبون من نعومتهم البليدة».

وتستمر النبوءة على هذا الشكل حتى النهاية المغلقة، حيث تنتهي بالوجه الذي بدأت به.

وبوجه آخر تجيء (تنويمة الجياع)[5] عبر الحزن الذي يشكل بامتداده الطويل سخرية مرة لا نهاية لها. إنها تنطلق من نفس المصدر الذي انطلقت منه (أطبق دجى). ولكنها هنا انشودة حزينة مليئة بالحب. وهي بالاضافة لهذا قصيدة ذات بناء موجه لا يتحكم بها الاسترسال الغاضب كما تحكم بالقصيدة السابقة. فهي تبدأ بافتتاح غنائي متناه في غنائيته، وتنتهي بخاتمة جريحة، وبين هذين ينتقل الشاعر بتصميم واضح. والقصيدة في ستة مقاطع (كما أراها لأن الشاعر لم يضعها هذا الوضع). يبدأ المقطع الأول بأغنية هادئة حزينة يدعو فيها الجياع إلى النوم، ففيه تشبع إذ لم تشبع من يقظة ويدعو آلهة الطعام أن تضعها تحت رحمتها. ويستمر في هذه الدعوة، يحيل تعاسة الجياع إلى مسرات وهمية، وتعرف هذا أنت عن قرب، فهو يضع بين يديك النقيضين: الواقع المريع ـ أمام الحقيقة الكاذبة المختلفة (فآلهة الطعام) تحرس جياعها و(آلهة الحرب) تغني ألحان:

نامي . وسيري في منامك ما استطعت إلى الأمام

وينتهي هذا الافتتاح الممهد إلى المقطع الثاني حيث تتحول لهجة الخطاب إلى قسوة يخفف من حدتها الحزن والحب.

نـامـي ولا تـتـجـادلـي   الـقـول مـا قـالـت (حـذام)

ويبدأ في مكاشفتها عما خفي عنها. فإن نومها ـ الذي يدعوها إليه ـ من نعم السلام. وأحزان (الآخرين) تتوحد فيه دون صدام، وفيه صلاح كل أمر فاسد.

نـامـي فـإن صـلاح أمـر فـاسـد فـي أن تـنـامـي
والـعـروة الـوثـقـى إذا اسـتـيـقـظـت تـؤذن بـانـفـصـام
.. نـامـي، فـنـومـك فـتـنـة ايـقـاظـهـا شـر الاثـام

وينحدر في المقطع الثالث إلى الجذور. حيث يتحدث بمباشرة عن سر دعوته إلى أن تنام.. فهو يخشى أن تقطع بيقظتها رزق الأنام، و..

لا تقطعي رزق المتاجر، والمهندس والمحامي
نـامـي تـريـحـي الـحـاكـمـين من اشـتـبـاك والـتـحـام

ويضع الشاعر (جياع الشعب) بقوة أمام أعدائها، طبقة إزاء طبقة وكأنه بهذا قد وصل إلى قمة سخريته المريرة، بحيث لم يستطع أن ينتهي إلى الصمت وهو أيضاً يقدم هذه الطبقة (المستغلة) ـ بكسر الغين ـ بنيتها (التحتية والفوقية): (التاجر، والمهندس، والمحامي) وسلطتهم ممثلة في: (الحاكمين) وصوتهم ممثلاً في (الصحافة) ووعيهم ممثلاً في (القانون).

ويبدأ الشاعر ـ بعد هذه الذروة من النشد ـ بالعودة إلى القرار، فالمقطع الرابع يشكل بداية النهاية، حيث يتوجه إلى (جياع الشعب) بغنائية يتوسل بها إلى بلوغ غنائية المقطع الأول. وهو يخلو من الفضائح التي وجدناها في المقطع الثاني والثالث. ولكن تشيع فيه روح الكآبة والحزن التي تنتهي في المقطع الخامس والسادس إلى حب عميق، فهو حين يطالبها في المقطع الرابع أن تنام.

نـامـي فـجـلـدك لا يـطـيـق إذا صـحـا وقـع الـسـهـام

نجده في المقطع الخامس يخاطبها، بهذا الغلو في الرقة والحب..

نـامـي شـذاة الـطـهـر نـامـي	يـا درة بـيـن الـركـام
يـا نـبـتـة الـبـلـوى ويـا	وردا تـرعـرع فـي اهـتـضـام
يـا حـرة لـم تـدر مـا مـعـنـى	اضـطـغـان وانـتـقـام
يـا شـعـلـة الـنـور الـتـي	تـعـشـى الـعـيـون بـلا اضـطـرام
سـبـحـان ربـك صـورة	تـزهـو عـلـى الـصـور الـوسـام

وتنتهي القصيدة الرائعة التي غنت للجياع، وللكادحين، وعرف الجواهري

بسببها شاعراً لا ينتهي حبه لهم وحنينه إليهم.

وفي ضوء (رؤيا المثال من خلال الواقع) هذه ــ التي فجرتها الارادة الواعية التي سبق الحديث عنها ــ يقف الشاعر عند صياغة حية في بناء وعيه الرومانسي. بحيث يصوغ رؤياه على أعتاب (البطولة والأبطال) ولقد دفعه إلى ذلك وسوّغه عنده وفتح طريقه إليه، نشاط الوعي القومي الذي تفجر في بحر الأربعينات، بحيث تشبعت ذاكرة الشاعر بالرجال الذين وقفوا أبطالاً في عصر دفع فيه الجواهري دفعاً إلى اليأس والحلم، فكان هؤلاء جميعاً ــ ولقد ألحق بهم الشاعر أبطالاً من موروثه التاريخي ــ شواطئه التي أمن فيها من ضياعه الطويل ،باباً مضيئاً فتح على ليل غربته، ومتنفساً رائعاً وحلماً يملؤه بحس الحرية ويحميه من جحيم الطقوس الباردة وجليد الواقع.

(فالمتنبي) الذي لا يخصه الجواهري بقصيدة معينة من قصائده، نجده نسغاً يتدفق ــ بحسه البطولي وبتمرده ورفعته ــ في جسد الكلمات، حتى تكاد تقع على صوت المتنبي ــ مقطوعاً على جذوره التاريخية ــ في صوت الجواهري، هذا مع ما يحاوله الشاعر ــ في إشاراته القليلة ــ من الوفاء لشاعر الغضب والحرية.

فوزي كريم / من الغربة.. حتى وعي الغربة / علامات الضوء / محمد مهدي الجواهري / دراسات نقدية / أعدها فريق من الكتّاب العراقيين بغداد 1969.

(1) ط 1961 ج 1 ص 19.
(2) كتبت عام 1954 ط 1961 ج 1 ص 155.
(3) ط 1961 ج 2 ص 403.
(4) ط 1961 ج 1 ص 149.
(5) ج 1 ص 41.

مثال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (10)
السمات الفنية في شعر الحلي

للأستاذ عبد الجبار داود البصري

زاول شعراء العروبة بعد ثورة 14 رمضان نشاطهم الأدبي فتجمع شتاتهم وارتوت أقلامهم واستوعبت أنهار الصحف ابداعهم وتلهفت حروف المطابع لهم.

وما هي إلا فترة وجيزة حتى اكتظت واجهات المكاتب بالمؤلفات العربية ومجاميع الشعر الثوري، وما يعدنا به الأدباء أضعاف ما قدموه.

ومن بين حصاد الحرية مجموعة الشاعر علي الحلي (ثورة البعث) وهي استمرار لديوانيه إنسان الجزائر وطعام المقصلة، وتمهيد لدواوين: أعراس البعث الشاعر والشمس والبعث، دموع الشموع، قيثارة الأحلام.

ومجموعة (ثورة البعث) تتسم باللفظة المنتقاة والموسيقى العذبة والصورة الغائمة والاحساس باللون وجودة القافية والتقسيم المقاطعي للشعر الحر.

فمن قصيدة (الشهيد فرحات حشاد) مثلا:

زمري ويك يا بطاح الأضاحي   ثورة اللحن من أغاني الجراح
وازفري اللاهبات يا زمزمات الـ   ـدم والنار في السفوح الفساح
رنمي للفخار للعزة الشما   ء للشمس للضحى للطماح
وانحري الآه واخنقي همهمات النا   س يا زفرة الظلام المتاح
واستفيقي من الكرى يا روابي الشر   ق فالويل للشجي والنواح
لاح فجر من البطولات كالأعـ   ـصار يا ليل يا نواح الرياح
دامياً راقص السنا يزرع النو   ر جراحا على خطى الأشباح

عبقرياً سكران في مهرجان الثا ... ر يا فجر من ضحايا الكفاح
يوم خرّ الشهيد والبطل الشهـ ... ـم قريباً في المصرح الملتاح
وتهاوى كبارق من شهاب النجو ... م ضوى الدجى غريم الصباح
في مغاني الجهاد في المغرب الثا ... ئر كالريح في رمال الساح
في رباع الكفاح في تونس الخضر ... اء في منبع الدم النضاح
غردي وانشدي المنى استثيري الـ ... ـغرد الطلق بالملغى والصداح
في قلوب الزهور رنحها العطـ ... ـر التفافاً في ذروة الأدواح
في أعالي الأفنان في الوردة الظمـ ... ـأى إلى الظل من ثغور الأقاحي
من بليل الندى ومخضل أنسـ ... ـام شذاة البنفسج الفواح
غـردي واعـزفـي وزفـي إلـترا ... نيم نشارى في عرسها المفراح

كل نقطة من هذه القصيدة منتقاة جميلة عذبة موسيقية الجرس عربية فصيحة ليست مستكرهة ولا مبتذلة وليست أجنبية ولا عتيقة، لغة شعرية صافية.

خلت هذه القصيدة من أسماء الأماكن الجغرافية ومصطلحات علم الاجتماع والسياسة وخلت من أساطير الاغريق والبابليين وخلت من مصطلحات الفلسفة وألفاظ العامة والتقعر اللفظي.

وليست ألفاظ الشاعر المنتقاة مقتصرة على قصيدة النموذج ولكنها منتقاة في كل قصيدة، والانتقاء في ألفاظ الحلي سببه أن لغته الشعرية محددة ان قصداً أو اتفاقاً وهذا التحديد ربما فوت على الشاعر لذة اكتشاف حيوية وطراوة بعض الألفاظ خارج اطاره المحكم. كما أن هذا التحديد من ناحية أخرى أوصد الأبواب أمام كثير من الألفاظ المبتذلة المتوفرة في أباريق البياتي المهشمة مثلاً.

لقد ساعدت اللفظة المختارة على صقل موسيقى شعر الحلي فجاءت صافية رقراقة مشتهاة ولكن موسيقاه ضيعت عليه سمة الوضوح. قيل عن شعر علي محمود طه انه ضجيج ألفاظ خلابة حيث أنه (ليس شعر المعنى والروح) وإنما هو شعر الألفاظ. والألفاظ عنده لا يراد بها أن تدل على علاقتها بالأشياء وإنما يراد بها أن تدل على نفسها وأصواتها وما يمكن أن توحي به من أحلام وقد استطاع علي محمود طه أن يؤلف لنفسه معجماً لغوياً مضيئاً وهو معجم ليس له

رصيد من الفكر والفهم للحياة والخبرة الروحية أو النفسية فيها، ولكن رصيده كبير من حيث هذا الحلم الذي تشير إليه ومن حيث هذا البخور أو الضباب الذي ينشره حولنا بألفاظه الخلابة الرنانة.

وما قيل عن علي محمود طه يقال عن علي الحلي مع فرق الأجواء التي عاشها الأول عن الأجواء التي عاشها الثاني. فلو أعدنا قراءة النموذج المتقدم وحاولنا أن نفهم الفكرة ونتأكد من أبعاد الصورة فسنجد أن الفكرة والصورة كلتيهما تفران من أمام الباصرة والبصيرة في الوقت الذي نحذر كثيراً من اطلاق هذه الصفة على عدد كبير من قصائد الشعر الحر عند بدر شاكر السياب.

فمن قصيدة (أم البروم):

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها
تطاردها وراء الليل أشباح الفوانيس
سمعت نشيج باكيها
وصرخة طفلها، وثغاء صاد من مواشيها
وفي وهج الظهيرة صارخاً: (يا حادي العيس)
على ألم مغنيها
ولكن لم أر الأموات يطردهن حفار
من الحفر العتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها
ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يجلبها
مجون مدينة وغناء راقصة وخمار

فقراءة هذا المقطع مثلاً رغم كونه شعراً حراً، يمتاز بالانسياب والتدفق، ترسم أمامك صورة محددة واضحة لقوافل أحياء طريدة تقابلها قوافل موتى طريدة نبشت قبورهم لتحل محلهم الملاهي والحانات. وقراءة هذا المقطع تعطيك فكرة إنسانية وتجربة روحية تشعر بمرارتها وهي أن الأموات تطرد من حفرها العتيقة وأن طاردها ليس إلا الراقصة والخمار.

ولو فتشت كثيراً في ديوان الحلي (ثورة البعث) لم تجد هذا الوضوح ولغرقت في دنيا من الصور الغائمة تشعر بجمالها ولكنك لا تستطيع أن تتأكد منه أو من وجودها تستطيع أن تقول أن الحلي ينشد ويغني ولكنك تجازف حين تقول انه

يصور، وانه يفكر أو يتحدث.

والحلي يصر على ذكر اللون في كثير من أوصافه إلى درجة التماثل النسبي مع غارسيا لوركا شاعر اسبانيا المعروف. ويستحوذ اللون الأحمر واللون الأبيض واللون الأسود على قصائد المجموعة. وفي المرتبة الثانية يأتي اللون الأصفر وأضأل منه ذكر اللون الأخضر، ولو لم تعرف تونس بالخضراء، ولو لم يسم الجبل الأخضر كذلك لكان الاخضرار في حكم المهمل عند الحلي. وتأكيد ألوان خاصة في شعر الحلي وإهمال البعض الآخر لا ينسب إلى بواعث نفسية ولا إلى أغراض جمالية، ولكن طبيعة الموضوعات الشعرية التي اهتم بها الشاعر حتمت إبراز هذه الألوان دون غيرها. أي أن عملية تلوين الثورة والنضال والمعركة بالاحمرار، والظلم والتأخر والاستعمار بالسواد، والانتصار والتطور والاستقلال بالبياض عملية مألوفة عند الجميع كقولك: تونس الخضراء والجبل الأخضر.

والقافية عند الحلي جميلة ولكن مواقع عدد كبير من قوافيه قلقة فقافية الحاء المكسورة في النموذج المتقدم جيدة ولكن قوله (الظلام الملتاح يكشف عن عدم جدوى استعمال لفظة (الملتاح) في هذا المكان وقل مثل هذا عن (المصرح الملتاح) و(العرض المفراح) أما (غريم الصباح) وهي تفسير خاطئ لمعنى الدجى فليست سوى رقعة قصد منها مط المعنى للتطابق مع العروض.

.. والظاهرة البارزة في قصائد الحلي الحرة كذلك فهي تقسيمها إلى مقاطع موحدة البداية تبدو كفواصل حادة داخل القصيدة، وفيما يلي احصائية بذلك.

في قصيدة (أجراس الفجر) بداية كل مقطع (عبر سور الأبدية).

في قصيدة (انشودة ثائر في الجبل الأخضر) بداية كل مقطع (سألم جراحاتي بيدي).

في قصيدة (يسرى) بداية كل مقطع (بدمي يسرى).

في قصيدة (الانتهازيون) بداية كل مقطع (لا تسلنا).

في قصيدة (الجدار) بداية كل مقطع (أحسن).

في قصيدة (بحيرة الصموت) بداية كل مقطع (الليل في بحيرتي).

في قصيدة (العنكبوت) بداية كل مقطع (ليس يدري) .

فهل نستطيع تأكيد هذه الظاهرة في الشعر الحر واعتبارها من لوازمه اعتماداً على ما يقدمه الحلي من نماذج . اعتقد أن الجواب : لا ، لأن ميزة الشعر الحر الأساسية الانسياب والتدفق بحيث تبدو القصيدة كأنها محطات للراحة . وهذه القسمة إلى مقاطع والبداية الموحدة إنما هي من لوازم الشعر الخطابي وهي شبيهة بتكرار الخطيب كلمة (أيها المستمعون) (أيها الأخوة) (أيها الثوريون) .

ومن الجدير بالذكر أن قصيدة (الأبرياء) من أنجح قصائد الديوان لأن الحلي عبر فيها عن النضال والثورة والاضطهاد بصورة فنية جديرة بالاحترام . وهي من القصائد التي لم تغرق موسيقاها معانيها ، وتعتبر وثائقية في الشعر العربي المعاصر في العراق . ولكن القارئ لا يستطيع أن يطرد عن مخيلته وهو يقرأ القصيدة ذكريات (أغنية في شهر آب) لبدر شاكر السياب .

والفرق بين قصيدة السياب والحلي أن شخوص السياب برجوازيون يمثلون الانحلال أما شخوص الحلي فهم أبرياء مناضلون ثوريون فإذا اعتبرنا الوزن وحدة تماسك بين القصيدتين وجدنا أن الحلي استطاع تطوير الشخوص ولكنه لم يستطع منافسة صور السياب وايحاءاته الفنية بحتمية انهيار الطبقة البرجوازية . ولو أبعدنا ظلال السياب عن مخيلتنا لوجدنا ظلالاً أخرى تحتضن القصيدة هي ظلال قصيدة الغراب The Raven من شعر أدجار آلان بو.

مجلة الأجيال / ع 7 / كانون الأول 1963 النقد الأدبي الحديث في العراق ـ د . أحمد مطلوب / القاهرة / 1968 / ص 509 -515.

مثال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (11)
بدر شاكر السياب ـ رائد الشعر الحر
بغداد ـ 1966

عبد الجبار داود البصري

ـ بناء القصيدة ـ

.. السياب في بناء قصيدته ينحو نحو الشعر الجاهلي في وجود رابطة منطقية داخلية توحد وتماسك أجزاء قصيدته، ومن حيث الاطار يعتبر استمراراً للمحاولات المتكررة في تنمية الصيغ الشعرية وزيادة أنماطها.

إن قصائد السياب في أزهار ذابلة وأساطير تتداعى فيها المعاني تداعياً حراً ولكن قصائده في أنشودة المطر وما بعدها تتحكم في بنائها وتصميمها صيغ منطقية متعددة بحيث تبدو وكأنها عمل فكري عقلي أكثر من كونها قطعة فنية محسوسة.. ان الوعي فيها أشد بروزاً من الجانب اللاواعي.

ففي بعض قصائده تصميم مأخوذ من أسلوب الحوار والمناقشة ويبدو واضحاً في قصيدة (يوم الطغاة الأخير) حيث قسمت إلى ثلاثة أقسام: الأول: تناول توديع مجاهد إلى حيث ينتظر الشمس وراء القضبان والثاني: حين تحرر هذا السجين وكان تحرره جزءاً من تحرر وطنه والثالث: بداية البناء وتشييد المستقبل..

وتتوفر في القصيدة وحدة زمنية وتسلسل مع وجود سبب ونتيجة يعطيها حبكة جيدة.

وكل قسم من أقسام القصيدة يتكون تقريباً من حوار بين رجل وامرأة مع تعقيب عليه.

وفي بعض قصائده يسود نوع من التصميم يتكون من مقاطع يتألف كل منها من رمز وتفسيره.. ومثاله قصيدة في المغرب العربي..

المقطع الأول منها يتكون من رمز هو وجود صخرة عليها نقش عربي فسره الشاعر بكونه يمثل واقع العروبة.

والمقطع الثاني يتكون من رمز هو وجود قبرين لحفيد خانع وجد ثوري فسره الشاعر بالمقارنة بين إنسان ذي قار وإنسان يافا اللاجئ المشرد.

والرمز في المقطع الثالث: غارة من جراد على قرية فسره الشاعر بغزوات التتار والمستعمرين الغربيين.

والرمز في المقطع الرابع اشعاع دم من الصخرة فسره الشاعر بالوعي العربي الجديد.

وتنتهي القصيدة بحكم أخير هو تجسيد معنى الألوهة في الإنسان العربي..

وهب محمد والهه العربي والأنصار
إن إلهنا فينا.

وهذا القول مما يؤاخذ عليه السياب إلى جانب بعض التعابير المماثلة في أول القصيدة.

وبعض قصائده تنداح على شكل دوائر تكبر شيئاً فشيئاً مثل الموج حين يلقى حجر في ماء.. وتمثل هذا التصميم الموجي قصائد الأسلحة والأطفال والمومس العمياء وأنشودة المطر.

ففي أنشودة المطر تشمل الدائرة الأولى الحبيبين.. وتشمل الدائرة الثانية أفقاً أوسع هو الجو الممطر في الكويت وتشمل الدائرة الثالثة الكويت والعراق حيث يتحدث عن الأوضاع الاجتماعية في وطنه.. أما الدائرة الرابعة فهي أوسع من العراق حيث تتناوله مسألة حرية الشعوب والتخلص من الاستعمار.

وقوة التصميم وتماسكه تدور في الانتقال المتدرج من الفرد إلى الوطن والقومية والسياسة.. وهي تماماً عكس الطريقة الموروثة وان اتخذت نفس الشكل في الظاهر.

ابتدأت القصيدة بالغزل ثم تخلصت منه إلى موضوع السياسة الوطنية والنضال الجماهيري.. وكان الشاعر القديم يبدأ بالغزل باعتباره أوسع دائرة وأعم عاطفة ثم تتقلص الدائرة رويداً رويداً حتى تصبح ضيقة لا تشمل غير الممدوح.

وقد استغل السياب تصميم التناظر والتوازي أكثر من أي تصميم آخر.. وهو ان يعمد إلى رسم حركتين أو صورتين أو شخصيتين يناظر احدهما الآخر ويوازيه ويتوخى السياب من هذه الموازاة المفاضلة أو بيان التطور واستحالة العودة للماضي أو أي معنى آخر.

ومن أبرز نماذج هذا التصميم العودة إلى جيكور، النهر والموت، أغنية في شهر آب، المخبر، قارئ الدم، جيكور والمدينة، المسيح بعد الصلب.

ففي قصيدة العودة إلى جيكور يقارن بين حركتين.. الأولى حركة الهجرة من الريف إلى المدينة، والثانية حركة العودة من المدينة إلى الريف.. الأولى حدثت في الماضي، والثانية تحدث في الحاضر والشاعر يقصد من هذه المقارنة استحالة العودة.. وان جيكور ـ الأمس.. ستظل نائمة في ظلام السنين.

وقصيدة النهر والموت تبين موقفين.. الموقف الأول يمثل الشاعر صغيراً أمام بويب يسمع أصوات قطرات الماء ويغريه النهر بأسراره فيرغب لو يموت لأن الموت عالم غريب يفتن الصغار.

والموقف الثاني يأتي بعد عشرين عاماً يبدو فيه الشاعر أمام نهر الزمن.. أمام بويب جديد من نوع آخر.. وهو لا يسمع بأذنيه في هذا الموقف ولكن بضميره، ولا يسمع قطرات ماء ناضحة ولكن يسمع موتى وأنات معذبين فيرغب أن يموت ويغرق لا في قرار النهر ولكن في قرار الدم وليس لأن الموت عالم فاتن ولكن من أجل أن يحمل العبء مع البشر ولأن موته انتصار..

لقد توخى الشاعر من هذه الموازاة أن يبين تطور الذات ونمو الادراك واتساع الأفق..

لقد أبدع شاكر السياب في تصاميم قصائده ولم يكن في ابداعه بعيداً عن تراثه.. إنما يمثل بناء القصيدة لديه تخطي التقليد الذي درج عليه شعراء الفترة

المظلمة والعودة إلى النماذج الأولى..

.. ورث السياب من القوالب الشعرية المتداولة.. أو الاطارات.. قالب القصيدة، وقالب الموشح، وقالب المسمطات، وقالب الروضة، وقالب القصة، وقالب اللزوميات، وقالب الرباعية.

نظم السياب في أبواب القصيد، والموشح، والقصة، وأضاف إليها الشعر الحر والمزدوجة، والملحمة.

أما القصيدة الموزونة المقفاة فهي أول الأنواع الشعرية التي عالجها وتبدو في بواكير انتاجه في (أزهار ذابلة).. وفي قصائده التي نشرت بعد وفاته في ديوان (إقبال) وفي قصائد المناسبات السياسية التي لم تجمع في ديوان حتى اليوم.

ـ الأسلوب ـ

(1)

للسياب أسلوبه في نسيج الشعر يتميز بألفاظه، وطريقة تكوين الجمل والعبارات وفي تضمين المرددات الشعبية، واستعمال الوزن الحر ثم محاولة ايجاد المعادل الموضوعي.. وسنحرص في هذا الفصل على ايضاح هذه النقاط:

فلنقرأ أولاً المقطع التالي من قصيدة غريب على الخليج:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عاري.
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون.

الريح تصرخ بي: عراق
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق
... ...

إلى أن يقول :

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام
وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها .. إلا جديلة
... ...

ثم يقول عن العراق :

غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه
فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار
فتذر في عيني منك ومن مناسمها غبار
ما زلت أضرب، مترب القدمين، أشعث، في الدروب
تحت الشموس الأجنبية

إلى أن يقول :

بين احتقار وانتهار وازورار أو خطية
والموت أهون من خطية
من ذلك الاشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء معدنية
... الخ.

يلاحظ في هذه المختارات .. انه أكثر من استعمال الألفاظ استعمالاً مجازياً وهذه أول صفة من صفات اللفظة في نسيج الشعر لديه .. فقد استعمل اللهاث

للرياح، والحيرة للبصر، والعويل للموج .. وجعل الضياء أعمدة وغيرها .. ولو رجعنا إلى قصيدة أخرى لوجدنا المجازات تزدحم ازدحاماً كثيفاً جداً.

وفي هذه المختارات .. نجد الألفاظ المستمدة من مواد الطبيعة البصرية كثيرة.. كالنخيل، والقلوع، والمد والجزر، والخليج، والسفائن وغيرها مما هو وارد في القصيدة ككل وفي غيرها من القصائد كأنشودة المطر وقصائده الجيكورية وهذه صفة ثانية في لفظه.

ونقرأ المطلع فنجد فيه لفظة (الجثام) وهي من الكلمات القديمة ويندر أن يستعملها الشعراء المحدثون ولكن السياب لا يتعفف عن استعمالها ويجيد في هذه الاستعمال ومن عادته أن يلجأ إلى القدماء ينتقي من بين ألفاظهم ألفاظه.. مثل الكلى المفرية، والوأد وسواهما.

وفي المختارات المتقدمة ترد لفظة (خطية) وهي لفظة عامية تستعمل للاشفاق استلها السياب من اللغة الدارجة وليست هي الوحيدة في شعره وإنما هو جريء في لجوئه للعامية يأخذ بعض ألفاظها أو صيغها المتداولة فقد استعمل (حاش) بمعنى اقتطف واستعمل (خض واختض) و(انخطف) و(وشناشيل) وغيرها.

ونلاحظ في المقاطع الشعرية أنه ذو إحساس حاد بالصوت في معنى الكلمة حيناً، وفي لفظها حيناً آخر.. فهو يسمع لهاث الريح، ونشيج الخليج، وهدير العباب، وعويل الموج، ووشوشة العجوز وغيرها.. ومثل كلمة الوشوشة كلمات عديدة في شعر السياب يستعملها أحياناً خلاف مدلولها اللغوي حباً بما فيها من نغم عذب كالوهوهة والقفقفة والمشاش والهسهسة وسواها.

وفي المختارات المتقدمة إشارة إلى المسيح والصليب والمنفى وغيرها وهي صفة أخرى في ألفاظ السياب.. حيث ترفده الديانة المسيحية بكثير من مصطلحاتها وقد فاضت هذه المصطلحات حتى عدت عيباً عليه وقيل انه تجاهل معتقده..

وأخيراً قيل عن السياب انه جريء في اشتقاق الصيغ فهو لا يتورع أن يستعمل كوخة بدل الكوخ، والدفل بدل الدفلى، والتقيتك فعلاً متعدياً وهو غير

متعَد .. انسياقاً وراء الوزن حيناً أو القافية حيناً آخر[1].

(2)

لكل أديب أو شاعر جملة أساسية يكثر ترددها في كتاباته فبعضهم يكثر من استعمال جملة المبتدأ والخبر، وبعضهم يكثر من استعمال ان واسمها وخبرها أو جملة المفعول المطلق والعطف كما هو معروف عن الدكتور طه حسين .. والجملة الأساسية في كتابات السياب هي جملة المشبه والمشبه به سواء كان التشبيه بالكاف وكأن أو بأي صيغة أخرى يفهم منها نفس المعنى.

والتشبيه يؤدي خدمات جليلة في شاعرية السياب فهو يساهم في تنمية الجمل واطالة التعبير.. كقوله:

والليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

ففي هذا المقطع ترد أربعة تشابيه (مثل أغنية.. كأزاهر الدفلى .. كعيون ميدوزا .. كأنها نذر..) .. وفي المقطع الذي يليه يساهم التشبيه في تتابع الجمل ولكنه تشبيه لا يعتمد على الكاف وكأن ومثل بل يعتمد طريقة التساؤل وتكرار حرف الجر (من):

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟
من أي وجر للذئاب؟من أي عش في المقابر دف اسفع كالغراب؟

والتشبيه يساهم في تكوين أجمل الصور داخل قصيدة السياب ومن ذلك مثلاً:

(1) والساعدين الأبيضين، كما تنوّر في السهول
تفاحة عذراء.....

(2) أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء....

(3) وتحسسته كأن باصرة تهم ولا تدور
في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر في الطيور...

(4) وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون (رآه يسرق) في الحقول
حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعاً..

. . .

(5) ... يعود من سهر يئن ومن عياء
كالغيمة اعتصرت قواها في القفار، وترتجيها
عبر التلال قوى تجوع ـ لكي ينام إلى المساء:
(المومس العمياء..)

ومثل هذا ما ورد في بداية حفار القبور:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، كالحلم الكئيب على القبور
وآه كم ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه.

والتشبيه يساهم مساهمة فعالة في بناء قصائد كاملة منذ بدايتها إلى نهايتها .. ومثاله قصيدة (مرحى غيلان) فهي لو جردت من التشبيه لم يبق منها سوى لفظة (بابا) لا غير..

يبدأ القصيدة بمقطع يعتمد على التشبيه فيقول:

ـ (بابا .. بابا)
ينساب صوتك في الظلام إليّ كالمطر الغضير
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير

من أي رؤيا جاء؟ أي سماوة؟ أي انطلاق
وأظل أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير
.. الخ.

والمقطع الثاني :

(بابا ..) كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
... الخ.

والمقطع الثالث :

بابا .. بابا
أنا في قرار (بويب) أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي من زلاله
... الخ.

والمقطع الرابع :

(بابا .. بابا)
يا سلم الأنغام، أية رغبة هي في قرارك..؟
... الخ.

والمقطع الخامس :

(بابا .. بابا)
جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع..
... الخ.

وهكذا تنتهي القصيدة فنجدها مدينة في فصال نسيجها الشعري إلى عملية التشبيه التي تكرر نفسها.. بين صوت غيلان والمطر، وصوته ويد المسيح وصوته وبويب، وصوته وسلم النغم، وصوته وجيكور وهكذا..

والتشبيه في شعر بدر كثيراً ما يتحول إلى موازاة جمالية رائعة تقع داخل الفقرة أو المقطع أو القصيدة ككل .. ومثاله مقدمة قصيدة أم البروم حيث يتحول التشبيه من كونه مشبهاً ومشبهاً به إلى خطين متوازيين متناظرين ..

حيث يقول موازناً بين رحيل قوافل الأحياء ونبش القبور:

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها
تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس
سمعت نشيج باكيها،
وصرخة طفلها، وثغاء صاد من مواشيها،
ولي وهج الظهيرة صارخاً (يا حادي العيس)
على أمل مغنيها.
ولكن لم أر الأموات يطردهن حفار
عن الحفر العتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها
ولكن لم أر الأموات، قبل ثراك، يجليها
سجون مدينة، غناء راقصة، وخمار

وقد تضمن النسيج الشعري في قصيدة السياب مرددات شعبية وافرة فمن جملة ما تضمنه أمثالاً وحكماً وأيماناً وأدعية منقولة عن الأمثال والحكم والأدعية والأيمان العراقية بأمانه أو بتغيير وتحوير بسيط.

وتضمن شعره صوراً واشارات لأدوات وآلات مما هو من صلب الفلكلور العراقي مثل: التنوير، والوهار (وهو قفص من عيدان الشجر مخروطي الشكل يستعمل لصيد السمك)، والعباءة، والفانوس والدرابك (طبول يدوية) والبلم (الزورق) ومفزع البستان.

ومما تضمنه شعر السياب من المرددات الشعبية: أساطير، وحكايات، وأغنيات وأمكنة، ونماذج بشرية، إضافة إلى تأثره بالعقائد الدينية وطقوسها الشعبية.

أما الأسطورة فهي ظاهرة عامة في الشعر المعاصر ودعاة الأسطورة يبررون صنيعهم بالرمزية والبحث عن ألفاظ طرية وتعابير بكر لم يلوثها الاستعمال وأما مناوئوها فيرون الأساطير وكل الميثولوجيا في الأدب إنما هي جانبه المتخلف..

ومن الأساطير التي استعملها السياب : عشتار، وتموز، وبعل، وسيزيف، ونرسيس، وزيوس، وأدونيس، وسربروس، وأوديب، وجوكست، وأفروديت، وهيلين، وأبولو، وأورفيوس، وإيكار، وعوليس، وبرسفون، وأخيل، والسيرين .. والسندباد، وشهرزاد، وقمر الزمان.

.. ويمتاز أسلوب السياب بعد كل هذا بما يعرف بالتعبير بالصور أو محاولة ايجاد المعادل الموضوعي في الأدب.

والذي أفهمه من مصطلح المعادل الموضوعي أن الشاعر يضع القارئ في نفس التجربة التي عاشها ويدعه يتحسس بنفسه باللهفة، أو بالحسرة، أو بالزهو والفخر وغير ذلك من المشاعر .. انه لا يفول بأنه حزين ولكنه يصور أجواء تبعث الحزن ولا يقول انه متلهف ولكنه يصور أجواء تثير اللهفة .. وهذا الذي أذكره متوفر في شعر السياب ..

.. وصفة أخرى رائعة من صفات أسلوب السياب انه حريص على أن يضع القارئ في منازعة حية يراوح بها بين أكبر عدد ممكن من المتناقضات .. أي انه حريص على أن يجعل تأثيره ديالكتيكياً في نفسية قارئه إن جاز هذا التعبير.

مثال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (12)
جيكور أمي.. تاريخ قصيدة وحياة شاعر

حاتم الصكر في كتابه / الأصابع في موقد الشعر
بغداد ـ 1986

(1)

الأم في شعر السياب رمز لحرمان قدري رهيب لازم الشاعر منذ سنواته الأولى انها الرحمن الذي يفتقده مبكراً فيظل يحن إلى دفئه كلما أحس بالضعف والغربة وكلما سلبته الحياة ملاذاً أو ملجأ.

والسياب المرهف يجرد فيما بعد من الأم المفتقدة رمزاً للدفء المفتقد.. والحياة التي يطمح إليها فلا يجدها حتى يتمنى في أخريات أيام حياته لو التقى بأمه خلف أسوار قبرها، بل أحب الموت لأنه سيجمعه بها.

لقد غدت الأم في شعر السياب معادلاً للجذر الذي فارقه ولم يشأ أن يقطع عنه.. وإذا كان الحبل السري قد انقطع بين الوليد وأمه مبكراً، فإنه يصطنع أماً أخرى، يعود إليها كلما قست عليه الحياة أو أبعدته عن الجذر.

من هنا كانت جيكور ـ قريته، بما هي عليه من بساطة ـ أماً يعود إليها بعد أن أثخنته الجراح وهو كالمسيح كما قال عن نفسه:

يجـر في المنفـى صليبـه

انه يعود لحضن جيكور بعد رحلة اغتراب متعبة كما يعود اليتيم إلى حضن أمه، وإذا كان السياب قد جعل المدن الأخرى منفاه، في القصائد، فذلك بدافع الارتواء من حنان الأم المفقودة. وهي على هذا المستوى الرمزي: قريته جيكور بعلاقته المكانية: بأمه وذكريات صباه وشبابه.

هل تمثل هذه العودة ارتداداً بدوياً أو رد فعل بوجه الحضارة؟ أم انه قلق الشاعر الذي يعاني اليتم الروحي في مدن قاسية؟ أم وف من المجهول الذي يخبئه الموت؟

ذلك ما تجيبنا عليه رحلتنا في أغوار النص الذي اخترناه وهو مكتوب في لندن مؤرخ في 1963/12/5.

(2)

سنحاول في قراءتنا إبراز مجمل العناصر التي انتظمتها القصيدة تاركين للقراءات الأخرى أن تجد التفاصيل، فكل عنصر كما سنرى بحاجة إلى وقفة خاصة قد تطول كثيراً. وفي مقدمة ما يواجهنا في تجربة السياب هذه، إشارته إلى قريته بهذه البساطة والمباشرة بدءاً من العنوان: جيكور أمي. والبيت الأول: تلك أمي .. فإن أي استبدال سيصبح ممكناً حتى تغدو: أمي جيكور، وأمي تلك، فتصبح القرية والأم شيئاً واحداً.

وكما ترضى الأم بابنها كيفما جاء، كسيحاً أو عاجزاً، فإن جيكور سترضى به:

تلك أمي، وان اجئها كسيحا
لاثماً أزهارها، والماء فيها، والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا

لقد كتب السياب هذه القصيدة وهو يستشفي بلندن بعيداً آلاف الكيلومترات عن قريته الجنوبية، ولكن عينيه تجولان فيها، ولا يقول رجلاه أو يداه لأنه عاجز، مشلول، يكتفي باللثم .. والنظر.

إن الماضي لا يمكن أن يرمم الحاضر إلا بمقدار ما تهبه الأدوية من جرعات تسكن الألم .. فالصبا والزمان لن يعودا كما يقول..

وإذا كان بعض النقاد يرى في قصائد المرض عودة إلى رومانسية قديمة لدى السياب فإنني أميل إلى اعتبار هذه القصيدة وأمثالها حشرجات يعتصر فيها الشاعر مخيلته لاستحضار ماضيه بكل الوسائل .. دون مراعاة لفن أو ترتيب مقصود فيصرخ ويصارع الموت مباشرة .. ويتخذ في الشعر كل الوسائل المتاحة.

ولأن السياب شاعر حسي، كاد أن يسمع الحصى وهو يصل في قرار النهر نراه يقبل على الحياة بكل حواسه تعويضاً عن عطب أزلي ابتدأت به حياته كما ابتدأت به هذه القصيدة: إنه الحرمان الذي أراد أن يتحرر منه بالسبل التي أتاحتها له قواه الداخلية.

إنه يشم الحياة بآلاف الأنوف ويراها بآلاف الأعين ويسمعها بآلاف الآذان فلا بأس أن يلمسها بحواسه كلها إذا كانت يداه عاجزتين .. ولا بأس أن يمر على كل ما في هذه الحياة من موجودات ..

ألا تراه يريد أن يلثم بشفة مصفرة من المرض كل الأزهار والمياه والتراب في قريته .. ؟

وأية حسية نادرة واشتهاء لاحتواء الحياة تلك التي تعجل بها نفسه فتجعله ينفض بمقلتيه ـ وهما ذاويتان من المرض ـ كل أعشاش القرية التي تغرقها غابات النخيل؟

إنه ينشد إلى طفولته عبر هذه الرموز الصغيرة .. ويستحضر ماضيه خلال (أعشاش) صغيرة كان يبحث فيها صغيراً عن طائر ما ..

ألم نقل أن السياب من القلائل الذين تحيلك كلمة في قصائدهم إلى حياة كاملة؟ وهكذا تخرج من الغاب أطيار الغد الملونة فتنشر أجنحتها فوق مياه (بويب) ـ وهي تطير بحرية ونشاط.. كما كان يفعل هو نفسه حين يسلم جسده النحيل لمياه بويب كل ظهيرة.

لقد كان ذلك كله أوان الطفولة .. لذا جعل للأطيار الناشرة أجنحتها صورة زهر في أول عهد تفتحه.

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين، كمزهر يفتح الأفوافا

وهكذا يستطرد السياب .. تسلمه الفكرة للفكرة لأنه يستحضر بحواسه العطشى حياته كلها .. فكانت الأعشاش مستقراً لذكرياته ولم تنطلق منها الأطيار فحسب بل ذكريات صباه:

ها هنا، عند الضحى، كان اللقاء

إن ابتداء الذكريات بالضحى يوحي بمكانة الطفولة في نفس الشاعر.. فقد جعل اللقاء يتم في ضحى اليوم.. لا في الغروب مثلاً ـ لأن الطفولة تمثل له مرحلة الدفء والانتماء إلى الأم ـ القرية.. فكان ابتداء اليوم زمناً للقاء بالحبيبات اللواتي بدأ يتذكرهن وهن يروين عطشه بمياه الجرار التي كن يملأنها من بويب.. لقد ظهر منهن على شاشة ذاكرته، أيديهن الممتدات بالماء.. وهكذا شأن السياب حين يستدعي ذكرياته.. فهو يوحي ويومئ دون الحاجة إلى تفصيل، فتراه ينتقل بعد ذلك إلى جزء آخر.. بل ان ذاكرته المشوشة بسبب المرض ربما ألغت الزمن فلا يتسلسل كل شيء بتتابع زمني مألوف.. هكذا برز سؤال ناشز وسط تذكرات الصبا:

كيف أمشي؟ أجوب تلك الدروب

إن هذا السؤال يقفز من سرير الكسيح ويلتبس بالماضي فهل كان سؤالاً عن مشيه في تلك الدروب زمن الصبا؟ أم انه تحسر على الحاضر الذي لا يتيح له أن يمشي مشيته تلك؟

ذلك سر آخر من أسرار هذا المبدع الكبير وهو يرتب حياته بين ثنايا قصيدته:

(3)

كيف أمشي، أجوب تلك الدروب الخضر فيها وأطرق الأبوابا؟
أطلب الماء فتأتيني من الفخّار جرة
تنضح الظل البرود الحلو.. قطرة
بعد قطرة
تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول رأسي الأطيابا:
(هالتي) تلك أم (وفيقة) أم (إقبال)
لم يبق لي سوى أسماء
من هوى مر كرعد في سمائي
دون ماء

هذا الاستنجاد بالماضي إذن ليس إلا وجهاً من ثنائية : الموت والحياة ، الظمأ والارتواء ، القدرة والعجز..

فالشاعر لم يجد الآن إلا الأسماء .. وهو كثيراً ما أحس بذلك في أشعاره حين حدثنا في أحد أبياته عن شاعر غنى ليصطاد حبيباته ، فعاد بأسمائهن فقط..

لم يبق لي سوى أسماء

عند هذا الحد يجد القارئ نفسه بمواجهة حاضر الشاعر المستلب ..

لقد فقد حبيباته وماءهن البرود .. ولم يبق له منهن سوى الأسماء . فأية فاجعة يعيش الشاعر .. ؟ وأي استدراج بكائي يستدرجنا كي نرثيه عبر فقدانهن ؟

لقد رسم صورة بالغة الدلالة .. وهو يحث الخطى صوب موته الذي تحقق بعد أقل من عامين من كتابة هذه القصيدة .. (انه عمود ملح يسير) وهو آيل إلى التكسر والفناء .. فإلى أين يعود بذكرياته التي فزت من رقادها .. ؟

أهي عامورة أم سدوم؟
هيهات .. إنها جيكور جنة كان الصبي فيها ، وضاعت حين ضاعا .

لقد توحد بالمكان جسدياً فرأى فناءه الوشيك ، فنـــاء لقريته فقفزت عامورة وسدوم الفانيتان إلى وعيــه ..؟ هكذا بعفوية واستطراد فكان استخدامه للرمز صادقاً ــ كما هو شأنه عبر قصائده الأخرى ــ إن هذه الملاحظة تدعونا للتوقف قليلاً عند دور الرمز الأسطوري في شعر السياب فلقد كان مكوناً من مكوناته الشعرية وإذا كان للسياب فضل سبق زملائه في هذا التوجه الذي يدعم القصيدة ويعمق مجراها في ذهن المتلقي فإن له فضلاً أكبر في طريقة استخدام الرمز الخاصة به ..

فرغم أن له عيوبه الذاتية في حشد الرموز وتتابعها بشكل مكثف يخنق التجربة أحياناً بدل أن يساعد في توصيلها إلا انه برع على وجه الخصوص في مزج الرموز الأسطورية غير متردد في أن يحورها أو يكني عنها دون ذكرها إن اقتضت الضرورة ..

ربما كان صنيع السياب هذا مدعاة للنقد لأنه يوحي بالتداعي دون تخطيط

بينما يفترض أن الرمز مكون ذو دلالة واعية مطردة في الذهن لكن للمسألة وجهها الآخر، فالسياب هنا ماهر في امتلاك مفرداته الرمزية يتنقل بينها بحرية واقتدار وينهل من مخزونها الثري الذي انتبه إليه فانتقى منه أبدع ما فيه..

بعد عامورة وسدوم تبرز في الذهن صورة جيكور وهي جنة ضاعت فضاع فيها ومعها صبا الشاعر.. وهنا يستحضر السياب (ارم ذات العماد) وما تكون من وعيه من صورتها الموروثة حيث تظهر للسعداء من الناس فقط إلا أنها مخفية في الأرض لا تُرى إلا مرة كل أربعين عاماً.

ويواجهنا بعد بيت واحد برمز آخر مكنى هذه المرة أيضاً..

إنه يحس بالأقدار تسلبه الجنة.. وتسلمه لعقاب رهيب لا يدري حكمته..

لكنه يرضى بأن يتحمل عقابه هذا ـ كما تحمل سيزيف عقاب الآلهة فحمل صخرته الأزلية ـ لقاء أن يعود إلى صباه.. إلى الخيط الذي يشده بجيكور ـ الأم..

نحن لا نعثر على (سيزيف) بشكل مباشر.. لكن الشاعر أوحى ـ بالصخور التي يحملها في سنيه السود بعيداً عن جيكور ـ لنا بهذا الرمز..

(4)

يخلص السياب لبيئته القروية إيما اخلاص.. ليس بالرجوع إلى الريف (ديكوراً) لقصائده أو بديلاً فكرياً لرفضه للحضارة بل ان اخلاصه للريف يتجلى فيما ظل محفوراً في ذاكرته من صور الريف حيث قضى السياب طفولته وصباه..

إن (الفانوس) مفردة عادية في حياة الريف الذي عاشه السياب في وقتها وسيلة الاضاءة الوحيدة.. لكنه حين يوصل إقبال إلى أهلها ليلاً في جو ممطر أخاذ.. يجعل لاهتزازات الفانوس وقعاً لا يحسه إلا من عاش تجربة مشابهة..

إن مجرد عودة السياب إلى حبيباته استدعى استحضار كل ما فات من رموز واحالات ولكننا شئنا التوقف عند صورة الفانوس بوجه خاص لنستجلي جوانب من مخيلة فذة تمسك بأدق الأشياء:

فانوسي الخفاق تمتد الظلال
منه أو تقصر، إذ يرعش في ذاك السكون

إن مخيلة طفل وحدها القادرة على رصد هذه الصورة .. وكأن السياب لحظة كتابة القصيدة يعيش طفولته بكل حواسه اليقظة رغم الموت الوشيك.. انه يتقمص الطفولة فيجعل لليل وهوهة غامضة غموض المفردة نفسها ويجعل له خطى جبارة مخيفة وهو يمشي بين الغصون ـ لا على الأرض ـ لأن الأعين الخائفة في الصمت الذي يلف البساتين وشوارع القرى تتعلق في الأعلى حيث الغصون المتشابكة التي توحي بأنها تخبئ خلفها كل ما هو مخيف ومجهول..

(5)

ما أقسى الوداع ..

إن الشاعر لا يرثي لحظة افلتت من شباك الزمن الماضي بل ينتقل من خلالها إلى رثاء نفسه .. فهو يودع الحياة والصبا والزمن الحلو الضائع .. يودع القرية الأم التي لا تقدر في النهاية أن تعيد ما وهبته وتعوضه ـ الآن ـ عن حرمانه الطويل..

فقري يا ذكريات ونامي..

ولا شيء تختتم به القصيدة أفضل من دعوة الذكريات المستفزة لأن تنام كما ينام الشاعر نفسه لأنها تلاحق المستحيل..

إن الوداع آخر القصيدة يبدو نهاية منطقية لهذا الجزء الذي أنارته الذاكرة فرأينا الفتاة تصل إلى بيتها ويعود الشاعر بفانوسه بعد أن عانقها..

لكن قدرة السياب الفذة مزجت الصورة بصورة وداع الحياة ذاتها.. إذ أن عناق الصبا قد انتهى .. ولن يرجع .. فأصبح كل ما مر ذكرى تعز على التجسد والعودة..

(6)

في المقدمة، قلنا، ان الشاعر المقتدر تتبادل حياته وقصيدته دور الوثيقة والتاريخ..

وهكذا كانت يد السياب في هذه القصيدة تقودنا نحو ماضيه وحاضره.. نحو توق عزيز أفلت من أصابعه وانسرب كالرمل.. ونحو حاضر مؤس تراكمت فيه الأدوار وبرز فيه العجز بصورة مجسمة عبر شخصية الكسيح الذي آل إليه الشاعر..

توفرت في هذه القصيدة إذن عناصر الوثيقة الفنية لأن السياب كثف معاناته كلها ــ صريحة ومكناة ــ عبر أبياتها..

ولقد جاء الأسلوب ــ بما في القصيدة من مباشرة وصوت عال إلى جانب الصور الجميلة ــ ملائماً للفكرة السابقة.. فالقصيدة بمقياس الحداثة الذي وصلته (أنشودة المطر) والقصائد المعاصرة لها، ليست امتداداً بل هيْ ارتداد نحو الغنائية التي طبعت قصائده الأولى وهي تحيل إلى وحدة البيت وطغيان القافية كجرس صاخب متكرر. إلا انها في هذا (الارتداد) بالذات تحمل سر صدقها وملاءمتها للتجربة.. فالقصيدة فكرياً توق للعودة إلى جيكور ــ الأم، إلى جيكور المكان، الحلم والزمان والطفل أيضاً.. فلِمَ لا تكون العودة بالأسلوب الألصق بالأم.. حيث كان الغناء والصوت الصاخبِ المموسق؟؟

مقال نقدي ـ تطبيقي ـ رقم (13)
انتظار تحت نصب الشعر ـ عدنان الصائغ

حاتم الصكر في كتابه / مواجهات الصوت القادم
بغداد ـ 1986

إن البحث عن معنى في قصيدة ما، لا يعني ادراجها ضمن غرض محدد، فذلك مطلب تقليدي انقرض منذ قرون. ولكن جوهر المعاناة الشعرية يفترض وجود شيء ما في النص الشعري، شيء يصل غامضاً أو أليفاً صعباً أو سهلاً، وهذا الشيء غير موجود ولا متحقق في نصوص معاصرة ودواوين حديثة شاء أصحابها أن يؤسسوا بها اتجاهاً شعرياً جديداً.

إن المألوف السائد مرفوض. كما أن هوية الغامض والغرائبي: الغريبة والغامضة، مرفوضة أيضاً، وليس هذا من قبيل المطالب العائمة أو الفهم التراجعي. إننا نربط النص بتاريخية بشرية نفترض انها تكوّن وعي الشاعر وتتسلل إلى نصه إن كان صادقاً مهموماً بتجربة واضحاً مع نفسه، ولنتعلم من الطبيعة فكثير من الثمار الفجة غير الناضجة تعطي مذاقاً غامضاً هجيناً وخادعاً لكنها لا تترك مذاقاً خاصاً.

فالنص الملفق إذن يخذل شاعره قبل قارئه وتلك حقيقة آن لنا أن ننتبه إليها والتلفيق يكون في ادعاء الحداثة، تماماً كما في النظم الاتباعي، ولا أشك أن كثيراً من النصوص التي طالعناها في السنوات الأخيرة تدخل في باب المعارضات واستعارة حناجر الآخرين.

هذا واحد من دواعي الغموض المتكلف الذي يضفي على النص رصانة، ويضيف إليه تراكماً صورياً يخلق ما اسميه القصيدة السرابية.

ثم لماذا لا نمسك لحظة توتر أو انفعال غامض في قصيدة عربية حديثة، تقيم

حداثتها على بناء لغوي تغدو فيه اللغة هي النص؟ وبأي معيار غير لغوي سنزن قيمة هذه القصيدة وأثرها؟ تلك أسئلة أرجو أن أجد لها إجابة بمعنى ألا يكون النفي وسيلة لاثبات نفي التقليد ونفي المعنى ونفي النموذج ونفي اللغة ونفي البلاغة.

ومساهمة في الاجابة، سوف استبعد النصوص المألوفة تلك التي تضيف أفقياً ولا تتجه بالفن الشعري في خط تطوري واضح، انها أعداد مضافة من القصائد لا نوع جديد منها فهي مستندة إلى وضوح غيرها من القصائد تماماً كالكلمة المرادفة لسواها في المعنى رغم اختلافها معها في اللفظ، ان الشعر لا يستريح إلى التآلف وبمثل هذه الاستراحة لا يحصل التجديد ولا يتحقق الوعي به، والوضوح آفة لا تقل ضرراً عن التعتيم المقصود أو غير المقصود ففيه ــ أي الوضوح ــ يستحيل الشعر نظماً.. واللغة واسطة مجردة من جمالياتها والعواطف مستلبة من خصوصياتها، وبين هذين الحدين، تبحر تجارب كثيرة أعلم جيداً ان كثيراً منها سوف يتبلور ويؤسس شعر الغد الذي نختصم من أجله وتتباين بنا الطرق بينما هو يتقدم بين أيدينا وفي أعيننا ويفسح لنفسه المكان.

عن قضية عدنان الصائغ الشعرية:

أفصح الشاعر الشاب عدنان الصائغ عن منهجه الشعري الرومانسي صراحة وهو يتحدث عن الشعر لمناسبة الملف الذي خصته به (الطليعة الأدبية) قبل أعوام فهو يسأل (لماذا الشعر) ويجيب بأنه هروب من (أحزاننا.. من نثر الحياة.. من رتابة الأشياء والأرقام والإسمنت) وإذا تجاوزنا حقيقة هذه الأوصاف التي تنطوي على معاناة مبالغ في حجمها. فسنجد الصائغ لاجئاً إلى القصيدة بكونها (مرفأ أخضر) نرحل إليه (حيث الأمل والشواطئ البعيدة).

وهذه الاقتباسات الموجزة توجز قضية الصائغ الشعرية منذ ظهوره المسرحي المؤثر وسط خيبة شديدة بالأصوات الجديدة واعتراضات أشد جوبهت بها تجارب أقرانه ومن سبقه منهم بوجه خاص.

لقد كانت قصائد الصائغ آسرة ببساطتها بما تنفث من شعر أليف ودفء يعيد إلى قراء الشعر ومتابعيه أجواء القصيدة الصافية المتنازلة عن كل بهرج والتي تمتد إلى أدق ما في حياتنا من تفصيلات بأيسر الألفاظ وأوضح الصور.

ولكن قصيدة عدنان الصائغ ظلت تعوم شأن فهمه للشعر فوق سطح مترجرج انها تقتنص صورة وتتفنن بلقطة فتنقلها عبر بيت تحس انه وحده كاف لابلاغ ما تريد قوله ثم تأتي القصيدة الأخرى لتقول بألفاظ أخرى انفعال القصيدة الأولى.

وهكذا صار لعدنان الصائغ جو متميز، لكنه معروف سلفاً.

لقد مثلت الطفولة والبيئة والأصدقاء، المهنة والحلم أبرز معالم تجربته فراح يسافر بينها ذاهباً وعائداً في رحلة مقررة ذات محطات معلومة ولربما عنّ له أن يحلي قصيدته بشيء من فوضى الشباب وتمردهم فجاء ذلك عابراً لا ينسجم وصورة العاشق الأبدي الرومانسي المحلق الذي هو بطل قصيدته والذي هو ذاته.

كنا نتابع بحب، قصائد الصائغ ونعلن خوفنا أيضاً من أن يندرج في نموذج ويرضى بما تحصل ويقنع بما وصل إليه.

ويكون أن تتنوع تجربته بجديد قوامه موقعه بين أقرانه من شعراء المقاهي ويكتب عدنان في ذلك قصيدة رائعة مدورة كأفكاره الحائرة بسيطة كعالمه، ولكنه يعود ليفرط حباتها وينظمها من جديد في سوق السراي حيث يعاني اغتراباً وهو يبحث عن قصائد جديدة:

وتطفو إلى حنجرته أصوات الآخرين.

فيكتب (محترقاً بهواك أغني) وتتعرف على (البياتي) صوتاً وقصيدة عدنان الصائغ صدى ويكتب (سماوات للحب) فيتأكد الصوت ويظل الصدى

محترقاً بالشعر وبالنظرات الأولى.. اتسكع
في مدن الكلمات وحيداً أفتح قلبي للريح .. تمر
طيور النورس زاهية بسماوات بلادي..

هذا الاحتراق والحديث عن العشاق المجنونين عن نجم لم يمسكه أحد هي رؤى البياتي وأفكاره وألفاظه أيضاً.

وسنرى البياتي في قصيدة أخرى هي (مراجعات خاصة جداً)

وزقاقاً تلون كافعى، تعرفت فيه على القمل والأصدقاء

فالجمع بين (القمل) و(الأصدقاء) بنوع من الصدمة الذوقية تعمدها

البياتي من قبل في (الملجأ العشرون) حيث قال:

القمل والموتى يخصون الأقارب بالسلام

وذلك أمر غريب في حالة شاعر يتكون تحت مؤثرات رومانسية واضحة، فقاموسه الشعري ذو خصوصية ملفتة للنظر فالعصافير والزهور والندى والخبز والقمر والرازقي والطيور والعصر والمطر والرياح والماء والنجم والمصاطب والدفاتر والضفائر والنخل والغصون، هي أبرز مفردات ذلك القاموس الذي رشح وجعلنا نرشح ـ الصائغ شاعر مرحلة متميزاً له صوته وزوايته، أما اللجوء إلى البياتي فقد كان انتقالة مفاجئة لم استطع ـ رغم متابعتي الدقيقة لشعر الصائغ ـ أن أجد لها تفسيراً سوى رغبته بربط شعره بأرض ما، انه كطائر أتعبه التحليق فارتاح لعش آخر وجد فيه الأمن والدفء..

ولكن قصيدة البياتي مخادعة، تخفي أعماقاً وتظهر سطحاً، تعطي ألفاظاً وتدس صوراً فهل استطاع الصائغ أن يفعل مثل ذلك فيما نشر بعد تألقه الرائع قبل أعوام؟

لقد كان ما فعله الصائغ انتظاراً تحت نصب الشعر وقفة تنظر إلى الخارج تصفه دون أن تتأمله باقتناص ما يسمح به مكانها الذي لم تغادره.

ربما أكون بهذا قاسياً مع شاعر كتبت أنا نفسي ما يشد عضده ويبشر بصوته إلا أن الأمر أهم من رهاننا الذاتي واختياراتنا.

لقد جاء ديوان الصائغ الذي انتظرناه بشغف وود مخيباً للآمال ففي فضاء رومانسي وضعه الشاعر سقفاً لقصائده كانت رؤاه ترتطم وتكرر طيرانها الذي أخفقت فيه مرات.

انه يستعير لقطات اليوم الحياتي العادي ويحلق بها فيكون مثل طير يحمل أكثر مما يزن فتروح غنيمته تتساقط أشلاء لا نتبين منها جسداً، بل هي أعضاء متناثرة.

قد تستوقفك في شعر الصائغ صورة جميلة أخاذة فتقول كما قال نقاد كثيرون هذا هو الشعر، لكنك تعود بخيبة مرة حين تجد الصياغة الركيكة قد أهالت على تلك الصورة ومثيلاتها ركاماً من الألفاظ تشطح بعيداً ولا تؤسس فكرة ما، إن

لفظة مثل (كل) تتصدر كثيراً من تداعيات الصائغ فتعممها وتطفو بها:

لنقرأ عشوائياً في الديوان:

تصدح كل عاصفير العالم في غابات فمي
أبصر كل مروج بلادي
فافتح كل نوافذ قلبي.. إليك
وأوقد كل شموعي
كل الصباحات حين أراك
كل الزهور التي في الحدائق
لكل الشرايين (لكل الجميلات / لكل البنادق / لكل الشجيرات)
أغني بكل الشوارع
تصدح كل العصافير.. في الغابة المورقة
على كل جنح
كل المخافر تعرف وجهي
لتوقد كل مصابيح شارعنا
والشمس بكل صباحات بلادي أحلى
كل الشوارع
وأسأل كل الدروب
وأسأل كل الصحاب
بكل البراءة
وكل قصائد شعري إليك

أما قصيدة (مراجعات خاصة جداً) التي احتفظ لها بحب خاص فهي تبدأ هكذا:

وأحصيت كل المسرات

وقد (أحصيت) لفظة (كل) فوجدتها تتكرر أكثر من سبع وعشرين مرة بل ان التجربة الشعرية تقوم على أساسها فهو يريد أن يسترجع حياته كلها فلا يجد متسعاً في الورقة لذا يعمد إلى البكاء، وفي لجة هذا التراكم اللفظي تضيع صور جميلة يحجبها هذا الاستخدام العامي والتداعيات المتناثرة دون رابط قوي:

الليالي الجميلات، والنهر والصحب، والنسوة العابرات
كما الريح ـ فوق رصيف احتراقي، اللواتي زرعن بذور القصائد
في مشتل القلب ثم توارين بين زحام المدينة والحزن

إن هذه القصيدة تقوم على لقطة شعرية هائلة لو أحسن الشاعر استثمارها والتعبير عنها لقدم قصيدة رائعة لكنه لملم أجزاء متناثرة من مياه متناثرة ولم يرق بها إلى درجة من الفن المؤثر فظلت مراجعاته الخاصة جداً تثير الحزن والتعاطف والاعجاب وتثير القلق أيضاً لأن الشاعر أضاع أجزاءها في زحام الألفاظ.

فالايقاع مضطرب بسبب الاستطرادات العشوائية فما أن تكرر التداعيات مفردة حتى يتوقف الشاعر عند احدى صورها ليسهب شارحاً معلقاً ثم يعود إلى سيل الأوصاف والحالات ثم يرهق القصيدة باستعماله المتعمد الخاطئ للفظة (كل) ـ التي يفترض أن تلي الكلمات لا تسبقها فيقول مثلاً: وأحصيت المسرات كلها.. وهذا ما لم يحصل في المرات السبع والعشرين التي كررها فيها.. وكذا في المرات التي لا تحصى في الديوان..

الهوامش

(1) تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ص 5 و 6.
(2) نفسه ص 61.
(3) نفسه ص 62.
(4) نفسه ص 63.
(5) نفسه ص 68.
(6) ثورة الشعر الحديث ص 44.
(7) الخطابة لأرسطو ص 37.
(8) النقد المعاصر، باللغة الانكليزية ص 188.
(9) آ. أي ريجاردز والنقد الحديث، ص 42 وانظر الفصل العاشر (الشعر لأجل الشعر) من ص 117 - 127 - في مبادئ النقد الأدبي.
(10) حضارة العراق ـ ج 13 ـ ص 386 والأدب العصري في العراق العربي ج 2 ص 131 - 132 - ونقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 - 1958 ص 31 - 32 - 50 - 52 - 65.

(11) حلية المحاضرة في صناعة الشعر ــ ج 1 ــ ص 215.
(12) النقد الأدبي الحديث في العراق ــ ص 414 - 415 - 440.
(13) مقدمة في النقد الأدبي ــ ص 413.

مصادر البحث ومراجعه حسب ورودها فيه

(1) تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، كارلوني وفيللو ــ ترجمة جورج سعد يونس منشورات دار مكتبة الحياة ــ بيروت ــ د. ت.
(2) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث ــ د. عبد الغفار مكاوي ج 1 ــ القاهرة ــ 1972.
(3) كتاب الخطابة لأرسطو طاليس ــ ترجمه وقدم له وحقق نصوصه وعلق حواشيه د. إبراهيم سلامة ــ ط1 ــ القاهرة 1950.
(4) النقد المعاصر ــ تحرير: مالكوم برادلي وديفيد بالمر ــ باللغة الانكليزية أدوارد آرنولد ــ لندن 1979.
(5) مبادئ النقد الأدبي ــ آي. أي. ريجاردز ــ ترجمة د. مصطفى بدوي القاهرة ــ 1963.
(6) 101 ريتشاردز والنقد الحديث ــ محمد عبدالله الشفقي مجلة المجلة / ع 132 / شباط 1967.
(7) الشعر وفنونه وتيارات النقد ــ د. عناد غزوان ــ في حضارة العراق ــ ج 13 بغداد 1985.
(8) التحليل النقدي والجمالي للأدب ــ د. عناد غزوان ــ بغداد 1985.
(9) الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ــ د. عناد غزوان بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ــ بغداد 17 - 23 آذار 1986 ج 2 ــ مطابع دار الثورة بغداد 1986.
(10) الأدب العصري في العراق العربي ــ روفائيل بطي ــ المطبعة السلفية مصر 1923.
(11) نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 - 1958 - عباس توفيق رضا رسالة ماجستير ــ كلية الآداب ــ جامعة بغداد ــ آذار 1976.
(12) حلية المحاضرة في صناعة الشعر ــ لأبي علي الحاتمي ــ تحقيق: د. جعفر الكتاني ج 1 وزارة الثقافة والاعلام ــ دار الحرية للطباعة ــ بغداد 1979.
(13) النقد الأدبي الحديث في العراق ــ د. أحمد مطلوب ــ القاهرة 1968.
(14) مقدمة في النقد الأدبي ــ د. علي جواد الطاهر ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ ط 1 ــ بيروت 1979.
(15) في التراث العربي ــ د. مصطفى جواد ــ ج.2 ــ دار الرشيد وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد 1979.

(16) أباريق مهشمة ــ كاظم جواد ــ مقالة ص 33 - 36 في مجلة الآداب ع / 7 السنة الثانية ــ تموز 1954 بيروت ــ دار العلم للملايين.

(17) مقالات د. علي جواد الطاهر ــ بغداد ــ 1962.

(18) لغة الثياب.. عرفتها، د. علي جواد الطاهر مقالة في مجلة الثقافة ص 26 - 46 العدد 6 السنة السابعة ــ حزيران 1977 ــ بغداد.

(19) الشيخ محمد رضا الشبيبي ــ حياته وشعره ــ د. علي جواد الطاهر القيت في الموسم الثقافي لجامعة الرياض 1968 مجلة الرابطة السنة الثانية ص 15 - 46 - النجف الأشرف 1975.

(20) محمد مهدي الجواهري ــ دراسات نقدية ــ أعدها فريق من الكتاب العراقيين ــ أشرف على اصدارها هادي العلوي ــ بغداد 1969.

(21) بدر شاكر السياب ــ رائد الشعر الحر ــ عبد الجبار داود البصري ــ وزارة الثقافة والارشاد ــ بغداد ــ دار الجمهورية 1966.

(22) الأصابع في موقد الشعر ــ مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة ــ حاتم الصكر وزارة الثقافة والاعلام ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد 1986.

(23) مواجهات الصوت القادم ــ دراسات في شعر السبعينات ــ حاتم الصكر دار الشؤون الثقافية ــ وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ــ 1986.

المحتويات

اصدارات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

● الاصدارات الشعرية:

1 - قصائد من الإمارات	لعدد من شعراء الإمارات	1986
2 - صلاة العيد والتعب	عارف الخاجة	1986
3 - شدو الزمن	سلطان خليفة	1988
4 - مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	سيف الرحبي	1988
5 - جغرافية الفردوس	جعفر الجمري	1988
6 - وردة للوطن وقبلة للحبيبة	عمر أبو سالم	1989
7 - هذا هو الساحل.. أين البحر؟	مؤيد الشيباني	1989
8 - بحثاً عن النهر	رأفت السويركي	1989
9 - علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه	عارف الخاجة	1989
10 - الفالس الأخير في سنتياغو	اريبل دورفمان ترجمة: كامل يوسف حسين	1990
11 - آية للصمت	ظاعن شاهين	1990
12 - الشيطان وقصائد أخرى	ليرمونتوف ترجمة: رفعت سلام	1991
13 - ليجف ريق البحر	ثاني السويدي	1991

● الاصدارات القصصية والروائية:

1 - كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر	لعدد من كتاب الإمارات	1985
2 - السمكة الصغيرة	تأليف: صمد بهرنجي ترجمة: علي عبد العزيز الشرهان وعمر عدس	1986
3 - أطفال آخر الزمان	تأليف: عزيز نيسين ترجمة: عمر عدس	1987
4 - الرجل العاشر	تأليف: غراهام غرين ترجمة: مصطفى كمال	1988
5 - الأرواح تسكن المدينة	أنور الخطيب	1988
6 - فيروز	مريم جمعة فرج	1988
7 - 12 قصة قصيرة	لعدد من الكتاب	1989
8 - الرحلة العجيبة	تأليف: شوساكو إندو ترجمة: فكري بكر	1989
9 - ميادير	ناصر جبران	1990
10 - الطحلب	إبراهيم مبارك	1990
11 - عندما تدفن النخيل	ناصر الظاهري	1990
12 - طفول	سعاد العريمي	1990
13 الصمت	خليل قنديل	1991

● أدباء وكتاب من الإمارات:

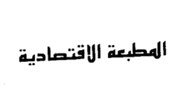
1 - سالم بن علي العويس	جمع وإعداد: عبدالاله عبد القادر	1988
2 - سلطان العويس تاجر [illegible]	جمع وإعداد: عبد الاله عبد القادر	1988
3 الشاعر الجا[illegible] بن مصبح	إعداد: شوقي رافع	1990

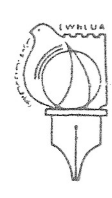
● دراسات مختلفة:

1 - معجم القوافي والألحان	د. فالح حنظل	1987
2 - أبحاث الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات	عبد الحميد أحمد رعد عبد الجليل جواد يوسف خليل	1989
3 - تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات 1960 - 1986	عبد الاله عبد القادر	1989
4 - فنجان قهوة	عبدالله عبد الرحمن	1989
5 - الاتفاقيات السياسية والاقتصادية التي عقدت بين إمارات ساحل عُمان وبريطانيا 1806 - 1971	علي محمد راشد	1989
6 - غانم غباش ـ فارس من هذا الزمان		1989
7 - ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الأول	1990
8 - الصراع حول مضيق هرمز	عبيد طويرش	1990
9 - تحولات اللغة الدارجة	د. علي عبد العزيز الشرهان	1990
10 كتيب خاص عن الفائزين بجائزة سلطان العويس	(الدورة الأولى)	
11 - أرجوزة تحفة القضاة	نظم: شهاب الدين أحمد بن ماجد شرح: حسن صالح شهاب	1991
12 - ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الثاني	1991
13 - ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الثالث	1991
14 - ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الرابع	1991

● تراث وفنون:

1ـ الألعاب والألغاز الشعبية في دولة الإمارات العربية المتحدة	نجيب الشامسي	1991


المطبعة الاقتصادية



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات
هاتف 364404 فاكس 364409
ص.ب 4321 الشارقة أ.ع.م

السعر: 15 درهماً

المطبعة الاقتصادية